

UNIVERSITÉ DE GENÈVE

FACULTÉ DES LETTRES

LA DIABOLIE

(la séduction, la renardie, l'écriture)

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE GENÈVE
POUR OBTENIR LE GRADE DE DOCTEUR ÈS LETTRES

PAR
CLAUDE REICHLER
de
Mauraz (Vaud)

THÈSE N° 228

1978

Paris
Éditions de Minuit
1979



Digitized by the Internet Archive
in 2026

LA DIABOLIE

UNIVERSITÉ DE GENÈVE

FACULTÉ DES LETTRES

LA DIABOLIE

(la séduction, la renardie, l'écriture)

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE GENÈVE
POUR OBTENIR LE GRADE DE DOCTEUR ÈS LETTRES

PAR
CLAUDE REICHLER
de
Mauraz (Vaud)

THÈSE N° 228

Paris
Éditions de Minuit
1979

La Faculté des lettres, sur le préavis d'une commission composée de MM. les professeurs Roger DRAGONETTI et Jean ROUSSET, directeurs de thèse, Jean STAROBINSKI, président du jury, Tzvetan TODOROV (Paris), juré, autorise l'impression de la présente thèse, sans exprimer d'opinion sur les propositions qui y sont énoncées.

Genève, le 2 mai 1978
Thèse n° 228

Le doyen :
Jean-Claude FAVEZ



INTRODUCTION A LA DIABOLIE

« La colère des bien-pensants contre la littérature est très ancienne. Il y a des siècles qu'on l'accuse de fraude, de corruption, d'impiété. Elle est inutile — ou bien elle est empoisonnée. Sacrilège, perverse, elle fascine et elle effraie. Toute-puissante et versatile, elle n'hésite pas à user des dieux pour embellir ses fables. Mais, par cette exquise ironie qui trace son destin, elle seule est capable de célébrer adéquatement la grandeur, la gloire de ce dieu qu'elle dégrade et élève au rang de personnage, d'hypotypose, d'hyperbole. Le terrible lanceur de foudres, pris dans le léger filet de la rhétorique, cesse totalement d'exister, se transforme en invention, en jeu, en mensonge. »

Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*.

Ce livre est un essai sur ce que je nommerai ici, pour faire appel à une notion connue, le *discours séducteur*. Il doit donc inclure une analyse des signes, et plus spécifiquement des mots et des énoncés par lesquels est produit un effet d'attirance fallacieuse, une persuasion captieuse. Cependant, je me propose de construire une poétique, plutôt qu'une sémiologie : il s'agira d'abord de comprendre en quoi cette attirance fallacieuse intéresse le texte littéraire, en quoi elle touche à ses conditions d'existence et à ses formes.

Il ne paraît pas possible de penser le discours séducteur sans l'opposer à une rectitude. Mais de quel ordre est cette rectitude ? Pour la tradition platonicienne, elle concerne l'être du discours, à savoir son rapport à ce qu'il représente. Platon commence toujours par poser la question de l'identité : qu'est-ce qu'un rhéteur, qu'est-ce qu'un sophiste ? Toute la difficulté de saisir le discours simulateur surgit dans cette question préalable, qui définit la valeur de vérité du questionnant comme celle du questionné.

Ainsi des apories soulevées par le sophiste : qu'on le dise chasseur de jeunes gens riches, trafiquant en denrées intellectuelles ou en connaissances sur la vertu, athlète de la controverse, aucune définition ne parvient à enfermer l'habileté de son verbe : « Vois-tu comme on a raison de dire que cet animal est ondoyant et divers et qu'il justifie le proverbe : *d'une main point ne le prendras*¹ ? » En mettant en scène, dans plusieurs dialogues, cette poursuite d'un artifice insaisissable, en la relançant à partir d'une opposition qu'il

1. Platon, *Le sophiste*, 226 a, in *Œuvres complètes*, t. VIII, « Belles Lettres », 1969, éd. de A. Diès.

croyait stable, celle du discours vrai et du discours spéieux, Platon a introduit dans le monde une suspicion que la pensée occidentale n'a cessé de méditer, et qui constitue le noyau d'un drame du langage dont je voudrais restituer trois actes.

A la différence de Platon, nous ne pouvons plus, aujourd'hui, nous mettre tout uniment du côté d'une essence de la vérité, ni restaurer dans sa présence pleine le sujet de l'énonciation. Alors que, pour toute la philosophie idéaliste, le discours fait partie des « genres de l'être » (*Soph.*, 260 a), notre modernité, renversant la problématique ontologique, se demande si l'être n'est pas une catégorie du langage : « C'est ce qu'on peut *dire*, écrit Benveniste, qui délimite et organise ce qu'on peut penser². »

On ne cherchera donc pas à cerner le discours séducteur, ni à définir la rectitude, selon une transcendance ou un donné positif. Ce sera même tout le contraire : on tentera de décrire l'opposition de ces deux modes du dire comme étant celle de deux imaginaires investis par les sujets parlants dans le langage, qu'une *ambivalence constitutive de celui-ci secrète*.

Pour faire apparaître cette ambivalence, j'emprunterai un détour théorique qui permettra d'explicitier les *relations de sens* possibles, à partir d'une distinction introduite par Tzvetan Todorov entre *signe* et *symbole*³. Le signe, dit Todorov, est une structure *ternaire* : il met en jeu trois relata (signifiant, signifié et référent) et deux relations (la signification et la désignation, ou dénotation). Le symbole est une structure *binaire* : il se réalise en instituant une seule relation (la symbolisation) entre deux relata (symbolisant et symbolisé).

On peut poser que le symbole, faisant, par sa nature binaire, l'économie d'un relatum et d'une relation, met en place le rapport le plus étroit possible entre les éléments qu'il relie : selon la compétence qu'on lui a toujours reconnue, il soude l'un à l'autre le langage et le monde, les mots entre eux et les choses entre elles, en établissant, là où il se produit,

2. E. Benveniste, « Catégories de pensée et catégories de langue », in *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p. 70.

3. Cf. T. Todorov, « Introduction à la symbolique », in *Poétique* 11, Seuil, 1972, pp. 274-308.

un échange intime et constant. La relation symbolique supporte, dans notre culture, une immense mythologie, où se rejoignent la tradition biblique de la *Genèse* et l'héritage du platonisme. Le symbole est essentiellement *pouvoir de réunir*, et l'on ne s'étonnera pas que les religions se soient toujours appuyées sur sa puissance, tout en la suspectant.

Il semble que, parmi les diverses conceptions de la production du sens qui se sont partagé notre tradition, plusieurs ont pensé comme une relation de type symbolique les rapports sémiotiques. Or, dans toute culture, l'idée que se font les hommes de la production du sens est fondée sur une valeur dynamique profonde, sur une *force*, qui détermine les comportements sociaux, idéologiques et artistiques. Cette valeur organisatrice des échanges et des œuvres, on l'appellera, après Lotman, une *modélisation sémiotique*, ou encore une *sémiotité* : « A la base de la classification des codes des cultures, on peut placer *a priori* leur rapport avec le signe ⁴. »

Retrouver ces forces, les restituer à leur contexte et à leur lumière propres, montrer les enjeux et les luttes dont elles sont le siège, tel est le travail d'une archéologie du signe : on en propose ici l'esquisse, à travers la lecture de textes venus de trois époques qu'apparemment tout sépare. J'envisagerai en effet trois types de sémiotité, dans lesquels une prévalence de la relation binaire est manifeste. Je les nommerai, pour aller à l'essentiel, médiévale (augustinienne), classique (« pascalienne »), moderne (saussurienne).

Par opposition à une relation conçue comme intime et totalisante, selon la rigueur du sens étymologique du *sumbolon* ⁵, l'opération « diabolique » consiste avant tout à

4. I. Lotman, « Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa prima del XX secolo », in *Ricerche semiotiche*, a cura di I. Lotman e B. Uspenski, Einaudi, Turin, 1973, trad. du russe, p. 41 (n'existe pas en français). Cf. également M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milan, 1976, p. 183 : « Chaque époque produit son propre type de modélisation sémiotique (*segnità*), qui se manifeste dans les modèles sociaux et littéraires. » (Je traduis.)

5. « Symbole » vient de *sum-ballein* (« mettre ensemble », « réunir », « harmoniser ») : le *sumbolon* grec est un terme d'une richesse extrême, dont l'acception va de la tessère à toutes sortes de contrats. L'antonyme en est le *diabolos* (« qui désunit »), origine du français « diable ». Quant à « séduction », il vient de *se-ducere*, « conduire à côté », « détourner ». Le mot s'appliquera parfois ici aux trois formes de diabolie, quoiqu'il désigne en premier lieu la diabolie classique, la conduite donjuanesque.

séparer ce qui doit être réuni et, corrélativement, à exalter la capacité signifiante pour elle-même, et non pour sa vertu transitive. Mais cette *diabolie*, si elle s'exerce à chaque fois qu'une modélisation sémiotique prétend limiter les possibilités du langage et cheviller ainsi le régime du sens à une idéologie, ne s'exerce pas toujours de la même manière. Elle constitue, du Moyen Age jusqu'à nos jours, c'est-à-dire au long du développement de la langue et de la littérature françaises, l'histoire d'une forme de langage douée d'un prodigieux dynamisme.

Au Moyen Age (et particulièrement au XII^e siècle), le langage est conçu selon le modèle symbolique, auquel correspondent l'organisation sociale de la féodalité et la pensée théologique régnante. Pris dans ce régime du sens, le pouvoir diabolique et son héros, représentés dans mon analyse par Renart à un premier niveau, par *Le roman de Renart* lui-même sur un autre plan, jettent pourtant sur lui un trouble profond en menaçant systématiquement les symbolisés, quand bien même le mouvement de la symbolisation est respecté. Ainsi Renart, promettant à l'ours abondance de miel, fait de celui-ci la figure de la parole séductrice, et non celle du verbe divin ; ailleurs, le séducteur renverse la cosmologie médiévale, en soutenant que le paradis est au fond d'un puits ; ailleurs encore, il demande à Dieu de lui permettre de continuer sa vie mécréante... Le *Roman de Renart* varie jusqu'à satiété le renversement des symboles et des systèmes symboliques, littérature, société, religion, et coupe ainsi, entre symbolisants (lettre, homme, monde) et symbolisés (esprit, âme, Dieu), un lien que l'imaginaire médiéval installe, dans tout objet et dans toute conduite, comme une orientation vers le haut, une aspiration essentiellement ascendante. Le scandale qu'il commet se situe précisément dans cette *inversion* : alors que la sémiotité médiévale impose toujours une hiérarchisation des rapports symboliques, la renardie, du même coup, dévoie le sens de la relation et double le symbole droit de son envers ; alors que, assuré d'un certain hiératisme sur le plan des contenus, le Moyen Age s'accommode d'une extrême mobilité du plan de l'expression, le *Renart* s'avise de faire bouger les symbolisés eux-mêmes, et dénonce leur fixité comme une fiction, sous laquelle se dissimule la ruse du désir.

Au ^{xviii} siècle, les relations signifiantes ne sont plus conçues comme essentiellement verticales : la dimension horizontale de l'échange est prise en considération, à la fois par la reconnaissance d'une équivalence entre les divers « signes », par exemple la parole et la graphie, et par celle de l'interchangeabilité des locuteurs, le principe absolu étant la sûreté de la communication. Cette sémiologie, dont on retrouve la trace dans de nombreux textes, s'efforce toujours d'organiser l'échange selon un modèle qui tend vers l'analytique : sur le plan linguistique, comme on sait, on codifie strictement le *bon usage*, on écarte les ambiguïtés, on « réduit le vocabulaire à ce qui est universellement intelligible ⁶ ».

Prise dans ce lacs contraignant, la séduction s'exerce en maintenant les corrélations dans le système, mais en coupant celui-ci du réel. On pourrait approximativement représenter l'opposition « classique » du discours symbolique (a) et de la diabolie (b) de la manière suivante :

(a)	Signe —————→ Chose (son, graphie...)
(b)	Signifiant → Signifié Référent

Avec le discours donjuanesque, qui représentera ici la séduction, s'instaure un point de vue proprement sémiologique, au sens saussurien du terme : les deux éléments constituant la signification sont isolés, même si l'opération n'est pas explicitée comme telle. Ce qui était conçu comme symbole, la relation signe-chose, est dissocié au profit du *signe (ternaire)*. La diabolie classique se sert de la langue comme système cohérent d'équivalences, pour dénoncer le caractère exclusivement « linguistique » de ce système dont la réalité ne saurait être partie intégrante. Encore médiévale, parce qu'elle opère sur une relation perçue comme symbolique, et déjà moderne, puisqu'elle sépare le signifié du référent,

6. W. von Wartburg, *Evolution et structure de la langue française*, Leipzig et Berlin, 1937, p. 160. J'analyserai cet idéal sous l'appellation de « système de Sganarelle », version grotesque d'une sémiologie « pascalienne » pour laquelle « les noms sont inséparables des choses ».

la séduction se définit ici comme *contrefaçon* d'un langage droit dont elle évacue la vérité, c'est-à-dire l'adéquation aux choses. Ainsi Don Juan promet-il d'épouser, de payer, de prier : ce ne sont *que des mots*, dont il reproduit le mécanisme sans pour autant s'y tenir engagé.

La sémioticité à partir de laquelle travaille la diabolie moderne, qui a trouvé chez Roland Barthes son héraut, et dans la notion d'*écriture* son affiche, impose une liaison unique et imprescriptible entre deux éléments du signe, le signifié et le signifiant. On sait que Saussure a écarté du vocabulaire technique le mot « symbole », parce que son caractère le plus souvent motivé était incompatible avec les notions d'*arbitraire* et de *système* d'oppositions. On ne cherchera donc pas à caractériser la diabolie moderne comme une anti-symbolique. Elle met cependant en jeu deux opérations qui provoquent une rupture du contrat linguistique : elle multiplie le signifié et fait apparaître une autonomie du signifiant.

La pluralisation du signifié constitue la première étape, qui a lieu, paradoxalement, au nom du symbole et de la vérité de la littérature, contre les tenants d'une fidélité absolue à un sens littéral : « Le symbole, ce n'est pas l'image, c'est la pluralité même des sens. » De plus, dit Barthes, « le symbole a aussi une fonction critique, et l'objet de sa critique, c'est le langage lui-même⁷ ». On voit que le mot « symbole » n'a pas ici le sens que j'ai admis : Barthes le prend dans une acception de « renvoi supplémentaire », qui présente pour lui le même avantage que la connotation. Quant à la vérité, elle n'est pas définie comme adéquation entre deux éléments rapportés l'un à l'autre, mais comme « justesse » ou « validité » de la construction intellectuelle, avant de subir divers avatars, jusqu'aux *Fragments d'un discours amoureux*, où elle devient « ce qui est à côté » (p. 273 ; Barthes souligne).

Le *pluriel* introduit dans sa réflexion par les « symboles » permet à Barthes d'écarter le signifié lui-même, ou plutôt de le répéter tout en cherchant à l'annihiler : « Il faut, dans notre Occident, dans notre culture, dans notre langue et dans

7. *Critique et vérité*, pp. 50 et 55.

nos langages, engager une lutte à mort, une lutte historique avec le signifié⁸. » Une telle lutte prend son sens du fait qu'elle vient relancer la diabolie en expulsant de la modélisation sémiotique moderne la loi de la bifacialité du signe et en fondant la prolifération du sens sur le jeu du seul signifiant.

On atteint ici la limite de la communication : aussi la diabolie barthésienne ne peut-elle se concevoir elle-même que comme *perversion*, et non comme suppression ou transgression, de la règle définie par le contrat linguistique.

Inversion, contrefaçon, perversion : tels sont les trois aspects que prend la diabolie en s'attaquant à trois sémioticités différentes. Ils emportent, à chaque fois, une relation réglementée et un relatum tenu pour stable : la symbolisation et le symbolisé, la désignation et le référent, la signification et le signifié. Etant donné que les trois relations dégagées théoriquement sont touchées, ces trois types dessinent les virtualités du discours diabolique, en tant qu'il est conçu comme *pouvoir de séparer*.

C'est sur de tels types qu'il faudrait travailler pour édifier une véritable sémiologie du discours séducteur : on voit qu'elle aurait nécessairement un caractère historique, étant liée aux systèmes de modélisation qui définissent, de culture en culture, la rectitude du signe et du discours. Je tenterai de formaliser quelque peu cette question à propos de la diabolie classique.

Cependant, autant que les critères sémiologiques, il importe de définir les caractéristiques *poétiques* du discours séducteur. Les traits communs aux trois types, qui permettent d'en dégager la structure, résident dans les rapports qu'ils établissent entre le discours de la loi et leur propre pratique. D'une part, ils reproduisent un système pour le dévoyer ; d'autre part, exaltant la capacité signifiante dans son intransitivité, ils dénoncent ce système comme étant lui-même pur langage, fiction d'une loi, tyrannie qui masque le désir et la volonté d'emprise. Du point de vue du discours normatif,

8. In R. Bellour, *Le livre des autres*, « Deuxième entretien avec Roland Barthes », L'Herne, 1971, p. 258.

ce rapport est parcouru en sens inverse, la règle ne pouvant être affirmée sans que soit posé, du fait même, son *autre* : la diabolie est nécessairement rejetée du côté du simulacre, refoulée en tant qu'imaginaire du désir sans borne. Le pouvoir de réunir et celui de séparer constituent à la fois la double virtualité du langage et la double image où les hommes investissent leurs conduites et condamnent celles auxquelles ils s'opposent.

Ce jeu de la reproduction et de la dénonciation, qui découle de l'opposition des deux pouvoirs du langage, fournit des critères pour définir le discours séducteur. Inversément, il nous interdit de comprendre dans cette appellation tous les discours redoublants fondés sur la seule simulation : la simulation est nécessaire à la définition de la diabolie, mais elle n'est pas suffisante. En d'autres termes, et pour donner un exemple, il y a dans l'hypocrisie d'un Tartuffe quelque chose de diabolique, mais cette hypocrisie ne constitue pas en elle-même une diabolie : en mimant la dévotion, Tartuffe ne la suspecte pas de fictivité — ce que précisément Don Juan fera.

Le texte séducteur peut être caractérisé de la même manière : d'une part il inclut dans son énoncé les termes d'un texte antérieur, mais sans en assumer les valeurs ; d'autre part il découvre dans ce texte le manège auquel lui-même se livre et le dénonce comme duplice. Le texte diabolique est un type d'intertexte : à ce titre, il pourrait servir de jalon pour un classement des divers procédés d'imitation textuelle. La stratégie qui lui est propre, je l'appellerai, d'un terme qui n'est probablement qu'une image commode, une structure de *double inclusion*.

Je dirai donc *séducteurs*, au sens fort admis précédemment (*diaboliques*), le discours et le texte qui non seulement portent l'accent sur la force de détournement dans le langage, sur son pouvoir de disjonction, mais aussi dénoncent cette puissance dans la loi elle-même, entraînant leur auditeur ou leur lecteur dans une vrille sans fin. Cette définition respecte les deux mouvements de la diabolie et, en même temps, honore le jeu des deux pouvoirs du langage, où celle-ci prend sa source. A l'opposé de la sophistique vue par Platon, qui nie l'existence de l'erreur, la diabolie nie la possibilité d'atteindre, par le langage, une vérité autre que celle du

langage, qui ouvre la polémique du contrat et du dévoiement. Le discours séducteur procède d'une rêverie sur la toute-puissance d'un langage vide — de transcendance, de choses, de sens — et se voue tout entier à la signifiante.

Cette élaboration, à la fois historique et théorique, d'une poétique de la diabolie n'a été possible qu'à la suite du rapprochement intuitif de textes qu'en apparence tout éloigne : *Le roman de Renart*, le *Don Juan* de Molière, l'œuvre de Roland Barthes. Si je la donne ici en tête, ce n'est que pour répondre aux besoins de la mise en place et aux nécessités de l'exposé.

Loin d'être le fruit d'une démarche purement déductive, loin d'obéir à un modèle extérieur, l'opposition des deux pouvoirs du langage sourd des textes eux-mêmes, qui se pensent et se construisent à travers elle. Aussi apparaîtra-t-il capital, d'une œuvre à l'autre, de la laisser parler et se déployer, en veillant à maintenir la diversité et le caractère singulier des organisations où elle fait retour. Car, si l'on accepte de définir la littérarité comme le repliement sur soi d'une activité de langage, il faut que le critique donne à cette réflexivité toutes les chances de se manifester, en s'effaçant lui-même autant qu'il est possible. Il faut faire en sorte que, selon le vœu mallarméen, *le langage se pense lui-même*. Tout écrivain se pose la question de sa place dans les procès de sens qu'il met en jeu, toute œuvre véhicule en elle-même ce qu'on pourrait appeler une sémiologie implicite. Mon ambition sera donc, autant que d'organiser le retour de la structure de la séduction, de restituer cette strate archéologique où chaque texte, analysé au gré des minuties que sa spécificité exige, médite ses conditions d'existence, distille ses fictions, réfléchit sa puissance.

Ce qui réunit les trois parties de cet essai n'étant en aucun cas une filiation, ni une topique, ni une thématique — quoi qu'il y ait des topoï et des thèmes qui les traversent toutes les trois —, le livre qu'on va lire n'expose pas son objet d'une manière linéaire, et cet objet lui-même n'est pas construit sur un ordre diachronique. On dégagera d'abord d'une lecture du *Don Juan* le fonctionnement exemplaire du discours séducteur ; on retrouvera ce fonctionnement dans *Le roman de Renart*, qui le varie, l'affine, le prolonge ; on

le repérera à nouveau dans l'œuvre de Barthes, hautement réfléchi. On ira ainsi d'une pièce de théâtre où la diabolie est placée essentiellement dans le personnage (en tant qu'il est une figure du comédien) à un récit où, au-delà du personnage, ce sont certaines propriétés du discours qui la recueillent (la rhétorique, la fiction) et finalement à un texte de commentaire qui la situe dans le langage comme tel. Ce ne sont là pourtant que des approximations, des tendances, et chaque étape du parcours se trouvera à la fois englobée dans la suivante et reversée sur la précédente, de manière qu'elles s'élucident l'une par l'autre, l'une à travers l'autre, sans que soient établies pour autant des correspondances mécaniques.

Dans ce mouvement de spirale, qui se veut à la fois progressive découverte et rétrospection éclairante, chaque partie possède un rôle spécifique pour le déchiffrement du discours séducteur. Le *Don Juan* en fera apparaître la structure, par le jeu des deux « tableaux », constitutif de la parole donjuanesque, mais aussi de l'intertextualité renardienne et du redoublement romanesque et scientifique chez Barthes : cette fonction de modèle est dans la logique de la diabolie classique, perçue comme contrefaçon et représentée par un personnage aussi volontiers acteur qu'hypocrite, qui de plus désigne dans le jeu et l'hypocrisie des pratiques universellement répandues. Un élargissement décisif sera apporté par *Le roman de Renart*, qui organise une homologie entre le personnage et le texte autour du problème de la duplicité : l'exercice de la parole et l'activité littéraire témoignent d'une semblable puissance de captation, par laquelle les sujets se précipitent dans le piège que tout langage tend à leur imaginaire. Les procédures fondamentales de la diabolie seront mises au jour par le miroir que le commentaire barthésien se présente à lui-même : on pourra ainsi articuler les modes d'agir du discours séducteur à travers les figures que Barthes nomme « vol de langage », « détournement », « parasitisme », « prédation ». On explicitera également, dans cette dernière partie, le caractère réflexif du texte séducteur : à ce titre, le *Don Juan* et le *Renart* révéleront rétrospectivement une capacité « métalinguistique » aussi élevée que le commentaire moderne. Mais peut-être vaudrait-il mieux dire que, pour atteindre à la connaissance de ses propres opéra-

tions, le texte littéraire n'a pas besoin de passer au métalangage : cette connaissance n'est rien d'autre que sa pratique artistique⁹.

Enfin, un certain nombre de « thèmes » semblent attachés constamment à la séduction. Plutôt que d'en organiser le réseau, il m'a paru répondre au projet de ce livre d'en éclairer le caractère à chaque fois particulier. Il semble pourtant que le motif dont tous dépendent soit celui du *démoniaque* (au sens chrétien), explicite dans le *Renart*, masqué dans le *Don Juan*, transformé chez Barthes en revendication d'un discours absolument insaisissable. Se répéteront ainsi les thèmes de la fausse monnaie, de la duplicité, de la ruse, de l'emprunt, du jeu, du plaisir, du manque, de la rupture de contrat, de l'inarrêtable, de la mort feinte ou impossible... Leur entrelacs dessine la figure du héros refoulé par les mythologies chrétiennes, dont il forme l'ombre inquiétante, celui que Tertullien déjà nommait le Simulateur et que la théologie a toujours soupçonné derrière les productions de l'art. Tous ces thèmes composent une méditation, intérieure aux textes eux-mêmes, sur l'authenticité et le simulacre, la fiction de l'origine et l'imaginaire de la fuite, la norme et le plaisir, la plénitude et le manque, en rapportant les conduites humaines à la capacité de faire du sens ou à celle de défaire le sens.

9. Cf. I. Lotman, *La structure du texte artistique*, Gallimard, 1973, notamment les remarques sur le jeu et le texte, pp. 102 sqq.

I. LA SÉDUCTION

A Jean Rousset

« Eh ! que pourrait un amant, si la belle qu'il
attaque n'était pas séduite par ses propres désirs ? »

Lettres de Ninon de Lenclos au Marquis de Sévigné.

1. La passion des signes

Tout le théâtre de Molière agite les aventures du sens, les tourments de l'interprétation. Innombrables sont les personnages mis en situation de déchiffreurs, innombrables ceux dont l'empire s'établit sur l'apparat d'une rhétorique, d'un vêtement, d'un charabia : bref, d'un langage. On pourrait ranger la population moliéresque selon l'axe des positions sémiologiques : fourbes et dupes, certes, mais surtout émetteurs et récepteurs de signes, selon un partage dont Pascal a donné la formule :

« Nos magistrats ont bien connu ce mystère. Leurs robes rouges, leurs hermines, dont ils s'emmaillottent en chats fourrés, les palais où ils jugent, les fleurs de lys, tout cet appareil auguste était fort nécessaire ; et si les médecins n'avaient des soutanes et des mules, et que les docteurs n'eussent des bonnets carrés et des robes trop amples de quatre parties, jamais ils n'auraient dupé le monde qui ne peut résister à cette montre si authentique¹ ».

La litanie des crédules et des naïfs, de tous ceux que possède ce que Molière nomme leur *folie* ou leur *maladie* (jaloux, précieuses, pères tyranniques, malades) s'oppose aux fourbes, médecins, pédants, hypocrites, séducteurs... Une brochette d'honnêtes gens, raisonneurs et adeptes du « rien de trop », sépare les deux groupes ; on sait que leur fonction dramaturgique est de creuser l'opposition, et non de l'oblitérer sous quelque dogme.

1. *Pensées*, Brunschvig 87, *Imagination*.

Prenons quelques exemples. Parmi les jaloux, Don Garcie (*Don Garcie de Navarre*), malgré la maladresse qu'on reconnaît à cette « comédie héroïque », est particulièrement représentatif. La pièce le soumet à une épreuve de déchiffrement répétée, dont le modèle littéral se trouve à l'acte II : Don Garcie est en possession d'une « moitié de lettre » et placé devant une énigme : il sait que le billet vient d'Elvire, son amante, mais à qui est-il destiné ? Dans les mots qu'il a sous les yeux, point de sens, sinon celui qu'il est tenté immédiatement de leur donner :

« Je chéris tendrement ce...
Pour me tirer des mains de...
Son amour, ses devoirs...
Mais il m'est odieux avec... »

(II, 4).

Ces mots-là sont-ils ambigus ? On ne niera pas que la découpe en est organisée de façon à permettre plusieurs significations. Pour tout lecteur raisonnable, l'amputation, conférant aux phrases leur incertitude, oblige à suspendre le déchiffrement. Mais le prince jaloux ne supporte pas l'incomplétude et, levant l'ambiguïté, voit les mots d'amour que son rival aurait dû recevoir :

« Sans avoir lu le reste, il m'est assez facile
De découvrir pour qui vous employez ce style »

(II, 5).

Le « reste » est tombé dans la trappe du déchiffrement imaginaire. Plus encore : il n'y a pas de reste. Tout est là en effet, du moment que le lecteur remplit le bord déchiré des lignes par le sens qu'il porte en lui, et qu'il colle à toute bribe de réalité, rendant celle-ci irréaliste et peuplant son univers de messages tronqués qu'il s'empresse de rétablir en leur fallacieuse intégralité. Mais le billet d'Elvire était adressé à Don Garcie lui-même, et le mot de l'énigme, à savoir la moitié manquante, le confondra :

« Je chéris tendrement ce qu'a fait Don Garcie
Pour me tirer des mains de nos fiers ravisseurs.
Son amour, ses devoirs, ont pour moi des douceurs ;

Mais il m'est odieux avec sa jalousie »

(II, 6).

Les signes parviennent à leur destinataire, quelque détour qu'ils prennent, mais non pas le sens : dans ce manque s'engouffre l'imaginaire, la lecture enfiévrée qui remplit l'absence ou anticipe sur l'insuffisance du message. Dans le *Tartuffe*, Orgon obéit à un impératif semblable. Les attitudes dévotes dont se pare l'hypocrite sont la dévotion même pour celui qui non seulement ne distingue pas le signe de la chose mais surtout comble sans cesse le défaut des signes (ici, non leur incomplétude, mais leur excès, perceptible à tout autre qu'à Orgon et sa mère) de la substance de son désir, de la tyrannie de son imaginaire, dont à travers Tartuffe il flatte la parfaite hyperbole. L'imaginaire est toujours un spectacle, ravissant ou terrible pour celui qui en est la proie, « irrésistible » et fascinant pour qui contemple ses ravages. Le spectateur ou le lecteur ont beau tout savoir de l'hypocrite et de son dévot adorateur, leur tension et leur plaisir ne proviennent pas de la seule attente du moment où le masque tombera, mais du masque même et de son souffle, autrement dit de l'expansion des signes duplices, qui sans cesse vérifient et vivifient l'imaginaire du déchiffreur pris à leur piège.

Les trompeurs n'agissent jamais sans le consentement actif de leurs victimes, dont la folie s'excite au moindre mot. Témoins Monsieur Jourdain ou Argan, qui suppléent si aisément au vide des signes et voient dans le déploiement d'un édifice fait de vent, de mots, de voiles et de danse, la chose même, la « qualité » ou le savoir médical : « L'on n'a qu'à parler avec une robe et un bonnet, tout galimatias devient savant, et toute sottise devient raison » (*Malade*, III, 14), dit Béralde en se moquant. L'un sera fait noble, et l'autre médecin, comme pour montrer que si l'on peut apparemment passer d'un côté à l'autre de la barrière des signes, ce n'est que par l'effet d'une duperie plus grande encore. Par l'entremise de quelque ingénieux ou d'un fourbe, les signes apparaissent ici dans leur plus vaste puissance : celui qui croit les dominer n'est que le sujet d'un nouvel imaginaire. Le « fourbum imperator » de l'*Etourdi* ou d'ailleurs, sous les divers visages que lui composent ses masques, ne serait-il pas le signe lui-même, toute organisation signi-

fiant, langage, grimace ou parure, par quoi la folie des victimes est happée dans le miroir qu'elle se donne ? Au niveau ultime, le prince de l'universelle captation sera le théâtre lui-même, pour tous ceux du moins qui voient en lui les fastes impurs du simulacre ; mais pour les autres, dont Molière, le théâtre n'est que le singe du vrai ballet des masques : la société.

Le *Misanthrope* met précisément en scène le « monde » comme lieu où sont produits les signes faux : « Plus de société », dit Alceste, « Point de langage » (I, 3). S'il hait les hommes, ce n'est pas simplement parce que ceux-ci corrompent les signes, mais, de manière bien plus radicale, parce qu'ils vivent *selon des codes*. La pièce nous montre son débat avec quatre d'entre eux : la mondanité, la jurisprudence, la rhétorique, l'amour. A chaque fois, Alceste rejette la convention et ses procédures au profit d'une nature ou d'une *épreuve* absolues. Il ne peut supporter les usages mondains, et la règle est pour lui qu'« on ne lâche aucun mot qui ne parte du cœur » (I, 1). « J'ai tort, ou j'ai raison », dit-il de son procès en refusant de s'en occuper (I, 1). A propos du sonnet d'Oronte, il critique le « style figuré », le « jeu de mots », l'« affectation », auxquels il oppose « la façon dont parle la nature » (I, 2). Il contraint Célimène à choisir entre le monde et lui, sans partage possible (V, 7). Ce contempteur des signes (langage, embrassades, vêtements) croit en une transcendance bafouée par la ruse : « La raison, mon bon droit, l'équité », voilà en quoi il se confie, et ce que Philinte nomme, par opposition avec la sinueuse Célimène, sa « rectitude », sa « pleine droiture » (I, 1). C'est pour cela qu'il se bat, et c'est par son inaptitude aux détours des conventions qu'il est ridicule en un monde où le biais, le paradoxe, l'équivoque, la figure et l'intrigue sont rois.

Tout ce qui est *jeu* rebute Alceste, partout où il peut être question de varier des termes, de monnayer des conduites, de prendre plaisir à la subtilité ou à la pluralité... Cela ressort parfaitement des deux sens qu'il donne au verbe *jouer* au cours d'une même tirade :

« Je ne sais pas jouer les hommes en parlant »

et plus bas :

« Mais l'on n'a pas aussi, perdant ces avantages,
Le chagrin de jouer de forts sots personnages. »

(III, 7).

Jouer c'est, en produisant des signes ou en les répétant, *tromper* et *imiter*. Molière emploie fréquemment le terme en ce dernier sens pour désigner l'activité théâtrale, comme on peut le lire, par exemple, dans la « Préface » du *Tartuffe*, où il se colore d'une idée de moquerie :

« Voilà une comédie dont on a fait beaucoup de bruit, qui a été longtemps persécutée ; et *les gens qu'elle joue* ont bien fait voir qu'ils étaient plus puissants en France que *tous ceux que j'ai joués* jusqu'ici² ».

Alceste ne veut ni feindre ni reproduire ; il n'accepterait les signes qu'au prix d'une impossible transparence, il ne se plierait aux codes qu'à la condition que ceux-ci fussent à chaque fois uniques : « Je veux qu'on me distingue », s'écrie-t-il. Mais le code ne distingue pas, il rend commun, et son usage ne peut qu'irriter celui dont l'imaginaire se porte à l'unicité de valeurs insécables : Justice, Nature, Amour... Souffrant de l'indifférence des signes, Alceste les rejette tous comme menteurs. Transformée en spectacle, son intran-sigeance s'étale comme l'image sociale de sa folie :

« Je vous dirai tout franc que cette *maladie*,
Partout où vous allez *donne la comédie* ;
Et qu'un si grand courroux contre les mœurs du temps
Vous tourne en ridicule auprès de bien des gens. »

Mais, puisque dès lors il se distingue, l'homme aux rubans verts, tournant dans le cercle des signes, a le droit d'exulter amèrement :

« Tant mieux, morbleu ! tant mieux, c'est ce que je
[demande.
Ce m'est un fort bon signe, et ma joie en est grande. »
(I, 1 ; je souligne).

2. Préface de la première édition (1669) ; je souligne. Pour les citations tirées des pièces, les références sont indiquées dans le cours du texte par un chiffre romain (acte) et un chiffre arabe (scène). *Don Juan* est cité d'après l'édition de la Pléiade (éd. d'Amsterdam).

2. Le Ciel et la scène

La pièce qui couronne la réflexion de Molière sur les aléas de l'interprétation est peut-être le *Don Juan* : elle met face à face le héros de la maîtrise des signes et les divers champions de la croyance en leur toute-puissance, et varie avec obstination leur affrontement. Don Juan se situe à l'opposé d'Alceste : il ne cesse de jouer, c'est-à-dire de redoubler les signes et de tromper ses auditeurs. On comprend qu'il a pu être, comme l'a montré Jean Rousset, l'image même de l'acteur, l'emblème théâtral de toute une époque. Sa virtuosité, en même temps fascinante et insoutenable, présente la séduction comme un discours dont la violence pille ceux auxquels il s'adresse, et qu'il met en demeure de le détruire ou de se voir détruits³.

1. Le langage du Ciel.

Molière dispose en face du séducteur toutes sortes d'ennemis ; mais un seul pourra le vaincre, dans lequel en fait tous les autres se reconnaîtront, c'est le Ciel. Celui-ci n'est au début qu'un mot, mais le plus lourd de sens, qu'un signe, mais le plus efficace. Son existence en dehors du langage est invérifiable : le Ciel se dit, mais sa présence dans le visible manque, à moins qu'un miracle ne la manifeste. La confrontation de ce symbole fondateur et du discours redoublant passera,

3. Une première version du texte qu'on va lire a paru dans *Obliques* 4, 1974, numéro spécial consacré aux *Don Juan* ; on en retrouvera ici les traits principaux, complétés et remaniés.

tout au long de la pièce, par l'arbitrage de Sganarelle, figure de pitre éminemment théâtrale elle aussi, dont le rôle n'a pas reçu l'attention qu'il mérite. Il faut essayer de structurer ce jeu de forces.

Et d'abord, qu'en est-il du Ciel ? Il est omniprésent : on en parle sans cesse, on le prend à témoin, on s'en moque, on le prie. Acteur lui-même, il lance des avertissements, envoie des émissaires, et finalement apparaît sur la scène.

Le discours de tous les personnages en est saturé. Cela commence dès l'entrée, avec Sganarelle (« le courroux du Ciel »), et finit à la dernière réplique, de Sganarelle elle aussi (« Ciel offensé »). Du point de vue numérique et sémantique, l'usage du mot partage approximativement les protagonistes en deux camps : sur cinquante-cinq occurrences, vingt et une se trouvent dans la bouche de Don Juan, sous forme de railleries ou dans une tirade hypocrite, alors que Sganarelle et tous les autres invoquent le Ciel comme un avertissement, une menace, un conseiller, un inspirateur (Sganarelle quatorze fois, Elvire sept fois, etc.). On observe un fort crescendo au dernier acte, où apparaissent plus de la moitié des occurrences. Cette redondance correspond à la tension croissante de la pièce jusqu'à l'éclatement final.

Mais le Ciel, le mot *Ciel*, nous intéresse moins par sa fréquence que par son exemplarité. Le problème de la croyance, qui sépare absolument les protagonistes et constitue le fond du débat entre Sganarelle et Don Juan, revient en fait à décider de son sens. Deux avenues inconciliables se dessinent à travers la pièce.

Pour Sganarelle, et pour tous les personnages sauf Don Juan, le « Ciel » désigne évidemment « Dieu ». La métonymie nomme le lieu pour l'habitant, et s'investit immédiatement d'une forte valeur métaphorique : l'habitat divin est l'espace suprême, opposé à la contingence et à la faiblesse du « monde ». C'est aussi le lieu originaire du langage, où se fonde toute communication et sur lequel repose tout l'édifice signifiant ; il ne peut qu'être désigné figurément, dans le langage même, par l'insistance obscure de la spatialité. Ainsi le Ciel est-il le seul substitut figuré de Dieu dans toute la pièce.

Ce « lieu » n'est pas, d'ailleurs, qu'un être de langage. Il apparaît sur la scène et joue un rôle dramatique essentiel,

par l'intermédiaire de ses porte-parole et par les attributs qui le manifestent : le Feu, le Tonnerre, emblèmes traditionnels, dont on sait que l'un se brandit tandis que l'autre représente la voix même des cieux. Doué du geste et de la parole, le Ciel possède les pouvoirs d'un émetteur et en use : il envoie des messages et demande qu'on les interprète.

C'est à quoi Sganarelle offre sans hésiter son concours. Dès le début, il introduit le Ciel dans l'histoire de Don Juan comme une menace physique et morale, rôle qu'il poursuit jusqu'au dénouement. Il semble d'ailleurs entretenir avec le Ciel quelque mystérieuse connivence, de l'ordre du paradoxe, puisque toutes les tentatives avortées d'en démontrer rationnellement l'existence ne font qu'augmenter chez lui la certitude de cette existence, et que finalement la pièce elle-même lui donne raison. (Mais qui parle à ce moment-là ?)

Le jeu de Sganarelle, pour tout ce qui concerne le Ciel, est d'une importance extrême. Il en est un peu l'huissier burlesque, introduisant non seulement le mot dans le discours de la comédie, mais encore les émissaires sur la scène. C'est de lui qu'on apprend la mort du Commandeur et l'existence de son tombeau. Le premier, il adresse la parole à la statue et reçoit sa réponse. A l'acte V, 5, « apercevant le spectre », il énonce immédiatement le motif de sa présence : « Ah ! Monsieur, c'est le Ciel qui vous parle, et c'est un avis qu'il vous donne. »

On sait que Don Juan se soucie peu de tels avis, et qu'il préfère « éprouver de son épée » la matérialité du messenger. A aucun moment il n'ajoute foi à ce qu'on peut appeler la lettre du symbole, sa littéralité, son corps, ni par conséquent à son efficace, au pouvoir de ses avis, à ce qui, *de l'autre côté*, est censé l'accompagner et le garantir : il rejette en fait la possibilité de l'espace symbolique lui-même.

Cela n'apparaît nulle part si bien que dans l'usage qu'il fait du Ciel. On a vu qu'il n'en parle jamais, au cours des quatre premiers actes, que pour s'en moquer ou pour ridiculiser la sottise de ceux qui l'invoquent naïvement. Au dernier acte, et ce paraît être là le comble de la perfidie, du moins s'il faut en croire Sganarelle (« Monsieur, cette dernière-ci m'emporte... »), Don Juan découvre l'hypocrisie : en employant le mot, il déclare la chose absente, lui attribue la valeur d'un pur indice social, d'une convention. Il s'en

explique longuement à Sganarelle, étant « bien aise », dit-il, « d'avoir un témoin du fond de son âme » :

« Il n'y a plus de honte maintenant à cela : l'hypocrisie est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertus. Le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer aujourd'hui, et la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages » (V, 2).

Don Juan décrit l'hypocrisie comme un vêtement (« le manteau de la religion »), un code gestuel (« quelque baisement de tête, un soupir mortifié, et deux roulements d'yeux »), une puissance de parole (« elle ferme la bouche à tout le monde ») : elle est un rôle, un « personnage », une « profession », un masque, bref, un ensemble cohérent de signes qui constituent un puissant lien social : « On lie, à force de grimaces, une société étroite avec tous les gens du parti... » Dans le discours, tout cela fonctionne principalement par la vertu d'un mot : le Ciel, qui possède, dans le code de l'hypocrisie, la place d'honneur. Le comportement lexical de Don Juan en fait la démonstration immédiate : face à Don Carlos et face à son père, le nouveau converti invoque dix fois le Ciel en deux courtes scènes (V, 1 et 3), toujours comme l'endroit où se portent désormais ses désirs et d'où lui vient la volonté de renoncer au monde. Ironie concertée de l'invocation : en affirmant qu'il n'habitera plus désormais qu'au sein de la dévotion et qu'il renonce au monde, Don Juan se promet d'en jouir plus aisément. Dans le discours « bien entendu » du séducteur, l'opposition des figures est vide, le Ciel devient une désignation conventionnelle, simple opérateur de langage sans contenu métaphorique. Il n'y a pas d'« ailleurs », il n'y a qu'un consensus sur un *alibi* verbal.

Du double sens qui permet au mot *Ciel* de figurer le lieu suprême et de désigner un type d'usage du monde et la communauté qui le pratique, Don Juan ne reconnaît jamais que le second. Le mot n'est pas le témoin d'un au-delà de lui-même, mais un levier qui fait jouer tout un réseau de différences et de solidarités. Il n'y a de « symbolisé » que purement conventionnel. Mieux encore : ce qui est signifié par le mot *Ciel*, c'est la convention mensongère elle-même,

greffée sur une croyance. Mais ce qui est visé, désiré, attendu par la contrefaçon du symbole, c'est le monde, la puissance, la jouissance enfin.

Voilà ce que personne ne dit, et que Don Juan s'avise de mettre en pratique : « Il ne vous manquait plus que d'être hypocrite pour vous achever de tout point » (V, 2), dit Sganarelle. Don Juan pourtant n'a pas attendu ce détour du récit pour être « achevé de tout point » : il l'est d'emblée, et l'hypocrisie n'est pas pour lui un stratagème différent des autres (au demeurant, il a recours au Ciel dès le premier acte, dans sa conversation avec Elvire). Il y reconnaît un vice universel, à l'égard duquel il n'y que deux attitudes : on s'y livre ou on en est la dupe : ceux que « chacun connaît pour être véritablement touchés [...] sont toujours les dupes des autres ; ils donnent hautement dans le panneau des grimaciers, et appuient aveuglément les singes de leurs action » (V, 2). D'un coup, tout le langage du Ciel se trouve contaminé, chaque emploi du terme devient rétrospectivement indice de mensonge ou de niaiserie.

Mais quelle est la relation fondamentale entre ceux qui reproduisent les signes et ceux qui vivent dans le respect de leur origine et la crainte de leur au-delà, entre les illusionnistes et leurs victimes ? Comme toute tromperie, l'hypocrisie ne peut s'exercer qu'avec la participation active des dupes, à savoir des croyants, qui prêtent le concours de leur imaginaire et donnent sens et visage à ce qui manque. Ils sont ainsi deux fois dupes, et de leurs singes, et de leur croyance.

Tel est le chiffre du discours du Ciel, pour le séducteur, d'un bout à l'autre de la pièce. L'exemple éclatant s'en trouve chez Elvire. Au moment où celle-ci rejoint Don Juan (I, 3) et que, blessée et impatiente de se voir confirmer ce qu'elle craint, elle l'invite à mentir en épargnant malgré tout son honneur de femme, tout en anticipant et en renchérissant sur sa honte avec une ironie amère, Don Juan répond par une équivoque qui est à peine un mensonge. Il affirme ouvertement qu'il ne veut plus d'Elvire et la renvoie là où il l'a prise, à savoir au Ciel :

« J'ai fait réflexion que, pour vous épouser, je vous ai dérobée à la clôture d'un couvent, que vous avez rompu des

vœux qui vous engageaient autre part, et que le Ciel est fort jaloux de ces sortes de choses. Le repentir m'a pris, et j'ai craint le courroux céleste. [...] Voudriez-vous, Madame, vous opposer à une si sainte pensée, et que j'allasse, en vous retenant, me mettre le Ciel sur les bras... »

Elvire comprend fort bien ce qu'il en est du Ciel lorsque Don Juan le met en rapport avec le désir, ou plutôt avec sa disparition, et toute la férocité qu'il y a, de la part de celui qui ne respecte aucun engagement, à prétendre la rendre à son époux céleste. Son propre amour se transforme en haine en un instant, et le Ciel ne manque pas d'accompagner le mouvement :

« Ah ! scélérat, c'est maintenant que je te connais tout entier ; et pour mon malheur, je te connais lorsqu'il n'en est plus temps, et qu'une telle connaissance ne peut plus me servir qu'à me désespérer ; mais sache que ton crime ne demeurera pas impuni, et que le même Ciel dont tu te joues me saura venger de ta perfidie. »

Discours qu'avec l'aide docile de son valet Don Juan déchiffre impitoyablement :

« Sganarelle, le Ciel ! »
— « Vraiment oui, nous nous moquons bien de cela, nous autres. »

Le langage du Ciel est donc aussi bien une pratique qu'une lecture, dont le désir constitue le champ d'exercice privilégié. Cela se vérifie au début de la pièce comme à la fin, lorsque Elvire repentante vient implorer Don Juan de changer sa vie et qu'elle lui fait part d'un « avis du Ciel » (IV, 7). Quelque chose dans ce message atteint, semble-t-il, son destinataire, et réveille en lui « quelques petits restes d'un feu éteint » (IV, 7)... On ne dira évidemment pas qu'Elvire fait ici l'hypocrite, et pourtant on reconnaîtra dans ses attitudes tous les attributs de ce « vice privilégié » : elle en offre tout ensemble le vêtement (l'attirail d'une femme éplorée), le code gestuel (« l'air languissant », les larmes), le langage (dont l'indice est l'emploi du Ciel : elle prononce cinq fois

le mot dans cette courte scène) et entre parfaitement dans le rôle, qui consiste, comme on sait, à protester de la sainteté de ses intentions. Don Juan, troublé par le corps d'Elvire, que la « nouveauté bizarre » de son costume lui offre sous un jour inconnu, lit dans son discours l'alibi du désir. Par rapport au langage du Ciel, Elvire se classe dans la catégorie des « dupes ». Cette femme qui ne parle que de sa passion ne la nie pas simplement sur ordre du Ciel, elle la *dénie* :

« Le Ciel a banni de mon âme toutes ces indignes ardeurs que je sentais pour vous, tous ces transports tumultueux d'un attachement criminel, tous ces honteux emportements d'un amour terrestre et grossier ; et il n'a laissé dans mon cœur pour vous qu'une flamme épurée de tout le commerce des sens, une tendresse toute sainte, un amour détaché de tout, qui n'agit point pour soi, et ne se met en peine que de votre intérêt. »

En niant son amour, Elvire ne le refuse pas, ni ne le supprime. Elle lui donne une forme, c'est-à-dire un langage, celui du Ciel, qui permet l'envol d'un verbe passionné : scandée par le rappel de l'absolu (les *tout* adverbiaux ou adjectivaux, six fois répétés), la phrase d'Elvire oppose une triade rejetée, celle de l'amour « terrestre et grossier », à une triade céleste ; le déploiement rhétorique est admirable, liant la répétition de la structure syntaxique (six groupes de régimes directs) à l'amplification sémantique (« indignes ardeurs », « transports tumultueux », « honteux emportements », etc.) et à l'opposition des référents.

Mais, pour Don Juan, le désir n'a qu'un lieu, le corps, et qu'un langage, la séduction, dont il use lui-même sans détour. Langage de prédateur, dont l'énoncé le plus simple, et toujours présent sous toutes les ruses, est du type : « Je vous veux. » Elvire dit : « Je ne vous veux pas. » Don Juan fait la part du Ciel, lui accordant ce qui lui revient, à l'aide d'une interprétation fondée sur la reconnaissance d'un rapport direct entre le recours au Ciel et le désir charnel. Dans le code « hypocrite » qui est celui de la dénégation⁴,

4. Beaucoup d'éléments, dans le discours d'Elvire, permettent de rapprocher sa négation de la passion charnelle d'une dénégation. Ce n'est là qu'une des lectures possibles de la tirade, conduite explicitement selon le point de

ils croissent ensemble. Dans le discours du désaveu, le séducteur entend l'aveu.

2. *L'Autre.*

« Je vous ai dérobée à la clôture d'un couvent » (I, 3) dit Don Juan à Elvire. Aucun obstacle n'étant admis, pas même « l'obstacle sacré », le monde entier peut devenir objet de désir. L'image la plus pertinente pour rendre compte de ce perpétuel franchissement est bien sûr celle de la conquête :

« J'ai sur ce sujet l'ambition des conquérants, qui volent perpétuellement de victoire en victoire, et ne peuvent se résoudre à borner leurs souhaits. Il n'est rien qui puisse arrêter l'impétuosité de mes désirs ; je me sens un cœur à aimer toute la terre ; et, comme Alexandre, je souhaiterais qu'il y eût d'autres mondes, pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses » (I, 2).

On reconnaît dans ce souhait l'inaccomplissement fondamental, le manque fondateur du désir, puisqu'il n'y a pas « d'autres mondes », et que la possibilité même d'un autre lieu est repoussée dans l'irréalité : proche du fantasme, ce souhait articule dans son imagerie le désir lui-même comme désir du lieu toujours à nouveau inaccessible⁵. Sganarelle, à son étage, ne s'y trompe pas et métaphorise tout à loisir : « Je connais votre cœur pour le plus grand coureur du monde : il se plaît à se promener de liens en liens et n'aime guère à demeurer en place » (I, 2).

La confusion du lieu et de *l'autre* dans la fantasmagorie

vue du séducteur. D'autres points de vue peuvent être défendus, et l'on peut pleurer avec Sganarelle (« Cœur de tigre ! »). Louis Jovet, par exemple (*Molière et la comédie classique*), pour qui Don Juan est « un homme qui cherche, qui voudrait croire et qui ne peut pas » (p. 87), voit en Elvire « une sorte de sainte » et rapproche ses paroles du style de François de Sales dans *L'introduction à la vie dévote*, et de l'amour de charité prôné par le saint évêque. La référence ne manque pas d'intérêt, ni peut-être de pertinence ; encore faudrait-il l'intégrer à la vigueur critique de la pièce.

5. Une certaine psychanalyse, renversant cette quête vers l'arrière, voit en Don Juan le type de celui qui poursuit sans relâche la mère perdue.

du séducteur est remarquable, et particulièrement lorsqu'il exploite la topique de la guerre amoureuse :

« On goûte une douceur extrême à réduire, par cent hommages, le cœur d'une jeune beauté, à voir de jour en jour les petits progrès qu'on y fait, à combattre par des transports, par des larmes et des soupirs, l'innocente pudeur d'une âme qui a peine à rendre les armes, à forcer pied à pied les petites résistances qu'elle nous oppose, à vaincre les scrupules dont elle se fait un honneur, et la mener doucement où nous avons envie de la faire venir. »

Certes, à travers cette rhétorique précieuse, Don Juan parle d'abord un langage de caste, un discours tenu et fortement codé. On en trouverait une autre preuve dans l'ellipse sévère à laquelle sont soumis, précisément grâce à la métaphore, le corps et les gestes de l'amour : ce discours qui évoque les réalités les plus charnelles se maintient dans les limites strictes des bienséances, comme s'y maintiennent, tout au long de la pièce, les attitudes amoureuses (on ne passe jamais à l'acte, à l'inverse des *Don Juan* antérieurs). Mais il ne s'agit en fait, dans la bouche de Don Juan, que du *langage* de l'amour précieux, et nullement de sa réalité. Ce langage, le séducteur le parle à volonté, aussi facilement que celui du Ciel : il redouble un code en évacuant sa fonction précise, qui est de faire durer la campagne amoureuse, de différer toujours sa conclusion, puisque le plaisir précieux se trouve dans une inépuisable figuration⁶.

Aussi la métaphore donjuanesque se termine-t-elle aux antipodes de la quête sinueuse qui est censée la fonder : « Mais lorsqu'on en est maître une fois, il n'y a *plus rien à dire ni à souhaiter*. » L'horizon perpétuellement ouvert d'Alexandre est oublié, l'espace du langage et celui de l'autre ont été envahis, assimilés, réduits — à néant.

Cette configuration conquérante est omniprésente et dépasse le cadre de l'entreprise galante et de la rhétorique qu'elle

6. Voir Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, Gallimard, 1948, pp. 302 sqq. C'est dans *Artamène ou le Grand Cyrus* qu'est développée la topique amoureuse dévoyée ici par Don Juan : Mandane, amante d'Artamène, lui échappe sans cesse ; il la poursuit, de combat en combat, au long d'aventures interminables.

emprunte et détruit : il n'y a pas d'Autre irréductible, pas de Ciel, pas de Père : pas de Symbole. L'attitude de Don Juan face à Don Louis le répète sur le registre d'un irrespect meurtrier : Don Louis, au dire de son fils, devrait céder la place, puisqu'il faut que « chacun ait son tour » (IV, 5)⁷.

3. Les deux scènes.

La scène expose et structure cette expérience de l'espace que le langage énonce. Elle en offre un simulacre, une sorte de modèle mécanique. Le décor change à chaque acte : un palais, une campagne au bord de la mer, une forêt, l'appartement de Don Juan, une autre campagne aux portes de la ville. Au cours du troisième acte lui-même, on se promène, on se bat, on visite un monument (c'est l'occasion d'un nouveau décor). Les personnages sont sans cesse en mouvement : Don Juan et Sganarelle viennent de quitter une ville, Elvire les a suivis ; ils font une promenade en mer, manquent de se noyer, on les transporte dans un village ; ils retournent à la ville en marchant à travers une forêt ; tout le quatrième acte est peuplé de gens qui vont et viennent, etc. La pièce est remplie de déplacements et de passages, et c'est d'abord dans cette mouvance qu'elle se constitue.

La scène devient un espace de métamorphoses. Un décor s'enlève, un autre le remplace. Tous les lieux sont en un, échangés par un jeu de toiles mouvantes. Allant de l'un à l'autre, Don Juan les juxtapose, les étale comme un tapis qui se déroulerait devant ses pieds : tel est l'espace donjuanesque, de succession et de déploiement, où les lieux s'additionnent comme les amours.

Il est indispensable de stopper cette course et d'endiguer cette expansion infinie : « Arrêtez, Don Juan ! » (V, 6), dit la Statue. L'apparition du Ciel lui-même est le seul frein qui puisse être mis à l'avancée de Don Juan. Bloqué le dérou-

7. Molière, on le sait, a trouvé cette opposition au père dans les pièces de ses prédécesseurs français, Dorimon et Villiers, dont le titre était *Le festin de Pierre ou le fils criminel*. Mais il l'a nouée dans une texture symbolique incomparablement plus puissante.

lement sans fin, la scène se fige pour manifester le merveilleux : « Les grâces du Ciel que l'on renvoie », dit encore le Commandeur, « ouvrent un chemin à sa foudre ». Le miracle, le spectacle poussé à son point d'incandescence, c'est la présence simultanée des deux lieux opposés, le Ciel et le monde, dont le séducteur n'a cessé de nier la double existence, ou plutôt le Ciel et la scène, qui brutalement s'accordent pour que se rejoignent les deux côtés du symbole que Don Juan avait dissociés.

Voyez, nous dit la pièce, le Ciel existe. Don Juan lui-même, disparaissant dans l'abîme infernal, est la proie d'une exclamation, la seule qu'il profère de toute la pièce, qui signe, semble-t-il, sa reddition à la puissance céleste : « O Ciel ! que sens-je ? », s'écrie-t-il. La théophanie, provoquant sa mort et vengeant en bloc tous les autres protagonistes, marque la ruine de son discours et la destruction de son espace. Le lieu impose sa dualité (le miracle, qui réunit *l'ici* et *l'ailleurs*, prouve leur coexistence), la lutte des forces en présence s'achève par la victoire du symbole, le désir et la ruse cessent de s'arroger la mesure du monde et du langage.

Précipité dans le feu, Don Juan apparaît comme le diable lui-même. Il possède l'attrait fascinant du paraître, la ruse du langage double, le pouvoir de soumettre à ses fins les attributs sacrés du Ciel, son geste et sa parole : il est le simulateur par excellence. De plus, dans le droit fil de la thématique luciférienne, il s'est approprié le feu, à la fois par les ardeurs de la passion, dont il brûle et qu'il communique si aisément, et par la lumière qu'il veut sans cesse prodiguer, et qu'il se voit refuser par le Commandeur : « On n'a pas besoin de lumière, lorsqu'on est conduit par le ciel » (IV, 8).

Mais on ne se joue pas du symbole, on ne s'en empare pas, on ne le fait pas servir à ses propres fins. Au contraire, on est à son service : tel est l'« avis » que tous les personnages ne cessent de répéter. La puissance du symbole, sa pesée propre, son efficace matérialité, c'est le feu qui, à la fin, consume littéralement Don Juan : « Un feu invisible me brûle, et tout mon corps devient un brasier ardent » (V, 6).

Ainsi le Ciel est une autre scène, sans cesse présente et menaçante. Elle apparaît d'abord comme une puissance de langage, tout en même temps évocation obscure, impossible

à démontrer, et transparente certitude, et se manifeste finalement sur la scène du théâtre comme si elle l'engloutissait. On se rend compte alors que le Ciel, en fait, n'a pas quitté la scène, appelé sur le théâtre à tout instant par l'opération quasi magique qui consiste à le nommer : car, comme l'écrit Pascal, « les noms sont inséparables des choses ⁸ ».

Les convictions inébranlables de Sganarelle sont portées par cette modélisation sémiotique qui permet à Port-Royal de s'élever contre les Jésuites et qui justifie les ruses polémiques et les artifices rhétoriques des *Provinciales*. Pascal y insiste à plusieurs reprises : « Il y a le son, qui n'est que du vent, et la chose qu'il signifie, qui est réelle et effective » (*Ibid.*, p. 28). Appuyées sur une assertion de rectitude, les *Lettres* développent ainsi longuement une réflexion sur la duplicité et le détournement des signes et font apparaître, derrière les Jésuites, la figure du diable, installé dans l'Eglise de Dieu pour en séduire les membres.

L'articulation moliéresque du double langage se soutient de la même opposition : ce qu'à l'aide du langage du Ciel Sganarelle et tous les opposants proclament, c'est que le symbole réunit une chose à son chiffre, un lieu à la figure qui le dit, et qu'il constitue lui-même une espèce de théophanie. Invoquer le Ciel ménage dans le discours un espace où la nomination donne la chose. Incapable d'argumenter, c'est-à-dire de prouver la présence du Ciel, Sganarelle ne peut que le dire, à savoir le montrer. Contre la théâtralité, l'inconstance, l'absence d'ancrage, le franchissement incessant, il lui importe que la théophanie apporte la preuve de l'autre espace, du Lieu qu'on n'investit pas, qui au contraire vous envahit et vous dévore.

8. Les *Provinciales*, Garnier, 1965, p. 33. Il s'agit du débat sur la grâce suffisante (lettre II), qui, pour les Jésuites, n'est précisément pas suffisante.

3. Sémiologie de la séduction

Espaces contigus/espace duel : l'enjeu du *Don Juan* est le surgissement d'un au-delà au sein du continu. Il faut que la course donjuanesque soit brisée, que le *passage*, qui est pour le séducteur l'essence du plaisir et le sceau de son être, se pétrifie et s'anéantisse.

L'organisation langagière présente un modelé comparable, et ce qui se dessine d'un côté se lit de l'autre : discours multiples/parole symbolique. Le langage du Ciel, qui nous a introduits à l'opposition entre Sganarelle (et tous les autres) et Don Juan, constitue, par sa situation au sommet de la hiérarchie des signes, un modèle de l'intervention diabolique. Il s'agit maintenant de décrire tout le système : il est double, puisque le discours de la séduction paraît apte à reproduire toutes sortes d'autres discours, sans respecter leur engagement, ni maintenir leur fonction, ni faire place à leur au-delà.

1. Le système de Sganarelle.

Don Juan, à propos de son marchand, Monsieur Dimanche, qui demande à lui parler :

« Faites-le entrer. C'est une fort mauvaise politique que de se faire celer aux créanciers. Il est bon de les payer de quelque chose, et j'ai le secret de les renvoyer satisfaits sans leur donner un double » (IV, 2)⁹.

9. Françoise Thuel (« *Don Juan* de Molière... », in *Littérature* 12, 1973, pp. 74-85) note le fait que la richesse de Don Juan provient de la bourse

Toute la scène de Monsieur Dimanche illustre ce propos de bonne politique ; le secret d'ailleurs n'en est pas un, puisque Don Juan ne cesse de le proclamer. Loin de représenter une digression dont le seul intérêt résiderait dans l'effet comique, cet épisode est un modèle du manège donjuanesque : la falsification des échanges. Il ne s'agit pas seulement de donner des mots pour de l'argent, comme le remarque Michel Serres¹⁰. La duplicité de l'abuseur fait qu'il *redouble* les mots eux-mêmes : « Je sais ce que je vous dois », s'écrie Don Juan ; et plus loin : « Je suis votre serviteur, et de plus votre débiteur. » Mieux encore : « C'est une chose que je ne cache pas, et je le dis à tout le monde. » Signe d'engagement, il lui serre emphatiquement la main : « Touchez donc là, Monsieur Dimanche. »

Par la protestation d'amitié et par la reconnaissance de la dette, Don Juan se dérobe à l'obligation qu'il indique : en proclamant le contrat, il l'annule, il dévalorise la valeur en l'affichant. A l'amour et à la dette, il appose leur revers exact, et c'est en la parlant qu'il évacue la chose.

Le doublage des mots montre un mouvement semblable à celui de l'hypocrite : tout comme celui-ci se glisse dans le manteau de la religion, Don Juan subvertit les valeurs des autres en les prétendant siennes. C'est encore l'art de l'acteur parfait, qui ne permet plus de distinguer réalité et reproduction illusoire. Alors que le simple menteur modifie le rapport d'adéquation d'un énoncé à son référent, les déclarations de Don Juan gangrènent le système des signes tout entier. Sa duplicité est donc bien autre chose qu'un mensonge : c'est une fausse monnaie, selon la logique d'un topos fréquent au XVII^e siècle, et que Molière investit parfois violemment : « ... Toutes les grimaces étudiées de ces gens de bien à outrance, toutes les friponneries couvertes

d'un bourgeois. Brecht avait souligné déjà le comportement parasitaire de la noblesse lisible dans la pièce de Molière. Il se proposait de dénoncer le parasite, dont il pensait, de manière un peu rapide et simplificatrice, que Molière lui-même soutient le point de vue, par solidarité courtisane : « Le brillant du parasite nous intéresse moins que le caractère parasitaire de ce brillant. » (Cf. « *Don Juan* von Molière, Bearbeitung », in *Bearbeitungen II*, Suhrkamp, Francfort, 1959, p. 193).

10. Cf. M. Serres, « Apparition d'Hermès : Don Juan », in *Hermès ou la communication*, Minuit, 1968, pp. 233-245.

de ces faux-monnayeurs en dévotion, qui veulent attraper les hommes avec un zèle contrefait et une charité sophistique » (*Tartuffe*, premier placet).

Pour Dimanche, le séducteur mime le discours de l'argent, pour les femmes celui de l'amour, pour les croyants celui du Ciel. Il en tient d'ailleurs d'autres en réserve et peut aussi bien reproduire la rhétorique précieuse que le panache aristocratique. Et toujours, ce qui est falsifié, c'est la capacité qu'ont les mots et les gestes d'établir un rapport avec ce pour quoi ils sont censés valoir : l'argent, l'amour, la foi... Don Juan n'épouse ni la religion des autres, ni leurs femmes, ni leur or, il épouse leur langage.

Les trois domaines où s'exerce principalement son jeu sont indiqués explicitement dans la pièce, dont ils forment le canevas répétitif, comme une série de variations sur le modèle du faux : d'où l'allure de revue, d'inventaire de situations qu'elle prend — pendant que progresse la menace de mort proférée dès le début. L'amour : « J'ai peur qu'elle ne soit mal payée de son amour » (Sganarelle à Gusman, à propos d'Elvire, I, 1). L'argent : « Il faut bien les payer de quelque chose » (Don Juan à Sganarelle, à propos des créanciers, IV, 2). La foi : « Quoi ? Vous voulez que je me paie d'un semblable discours ? » (Don Carlos à Don Juan, à propos de la prétendue conversion de Don Juan, V, 3).

A chaque fois, les mots servent à payer, et leur fonction, à chaque fois, est double : « Quoi ? Tu prends pour de bon argent ce que je viens de dire et tu crois que ma bouche était d'accord avec mon cœur ? » (Don Juan à Sganarelle, à propos de son discours hypocrite face à Don Louis, V, 2). Tout se passe comme si le langage, dans la bouche du séducteur, était toujours joué (imité et pris au piège). Les discours de la foi, de l'amour et de l'argent sont mimés pour subvertir le monde de l'argent, de l'amour et de la foi : jamais ils n'entraînent la reconnaissance d'un contrat et celle d'une mise en commun entre le preneur et le donneur.

Au contraire, dans ce que nous appellerons pour simplifier le « système de Sganarelle » (il est celui de tous les opposants à Don Juan), la reconnaissance de cette mise en commun est première et le contrat, indiqué par l'équivalence mot = monnaie et la notation d'un commerce, ou d'un échange (« mal payé », « payé de », etc.), lie indissoluble-

SÉMIOLOGIE DE LA SÉDUCTION

ment l'une à l'autre les deux parties. Pour établir le tableau de ce système, il faut donc enchaîner les éléments suivants : *deux parties* procèdent à un *échange* ; elles se lient par un *contrat*, dont une *institution* assure le respect. Il faut de plus montrer comment cette chaîne structure les différents domaines de l'échange, et les homologies qui s'établissent entre ces domaines. (Voir le tableau 1.)

Tableau 1 : système de Sganarelle

<i>Parties</i>		<i>Termes équivalents ou échangés</i>	<i>Contrat</i>	<i>Institution</i>
Dieu	Croyant	Grâce, Salut	Foi	Religion
		Bonne conduite, repentir		
Amant(e)	Aimé(e)	Amour	Promesse	Mariage
		Constance		
Créancier, marchand	Débiteur, client	Valeurs, biens	Obligation	Economie
		Argent		
Desti- nateur	Desti- nataire	Chose-sens	Vérité	Langue
		Geste, mot, « signe »		

Cette circulation idéale des échanges est exposée par Sganarelle dès les premiers mots de la pièce : c'est la tirade inaugurale sur le tabac, dont les termes s'articulent sur le modèle structural du contrat :

Donneur	Preneur	Honneur, vertu	« Honnê- teté »	Société
		Tabac		

On peut multiplier les applications du modèle : toutes les relations humaines, tous les échanges, dans toutes les classes, sont censés s'y conformer. Ainsi les liens familiaux dans la noblesse, tels que les explique Don Louis (IV, 4) :

Père	Fils	Noblesse	« Sang » (imitation)	Lignage (famille féodale)
		Vertu, obéissance		

On voit les correspondances internes du modèle : l'honneur y est considéré comme une chose-sens et le tabac comme un signe. Un même terme (vertu) peut servir indifféremment du côté de la chose ou du côté du mot, il est à la fois signe et sens. Les mots, les gestes, les comportements acquièrent ainsi une solidité toute matérielle, un statut de réalité tangible et un réel pouvoir d'échange.

Au cours de n'importe quel processus social, il y a contrat implicite, et les parties sont dans un rapport de réciprocité ou de hiérarchie¹¹. Les signes et les choses entrent dans une circulation limitée, contrôlée, aussi bien dans la verticalité que dans l'horizontalité. Dans ce monde d'une transparence absolue, tout élément est garant des autres et de l'ensemble. Comme l'a rappelé Serres, le don et l'échange s'assurent l'un l'autre ou se réduisent l'un à l'autre. Écoutons Sganarelle déroulant les fastes burlesques de cet univers sans faille :

« Quoi que puisse dire Aristote et toute la philosophie, il n'est rien d'égal au tabac : c'est la passion des honnêtes gens, et qui vit sans tabac n'est pas digne de vivre. Non seulement il réjouit et purge les cerveaux humains, mais il instruit les âmes à la vertu, et l'on apprend avec lui à devenir *honnête homme*. Ne voyez-vous pas bien, dès qu'on en prend, de quelle manière obligeante on en use avec tout le monde, et comme on est ravi d'en *donner* à droite et à gauche, partout où l'on se trouve ? On n'attend même pas qu'on en *demande*, et l'on court au-devant du souhait des gens ; tant il est vrai que le *tabac* inspire des sentiments d'*honneur* et de *vertu* à tous ceux qui en prennent. » (Je souligne).

11. On dira que la relation entre les parties est de l'ordre de la *communication* ; elle est traditionnellement représentée comme une relation horizontale et réversible. La relation d'équivalence est de l'ordre de la *valeur*, au sens saussurien ; sa représentation verticale est sans doute de type iconique, on peut y lire une théologie du sens. Lorsque les parties sont en rapport de hiérarchie, la communication se superpose à la valeur : c'est la foi.

Ce mode d'échange réglé, où les sujets se confondent dans l'honnêteté générale (*on* désigne les donneurs et les demandeurs), est tributaire, ou du moins solidaire, d'une circulation entre les signes et entre les choses, qui se correspondent dans leur ordre respectif et s'équivalent réciproquement. Le mot donne la chose, et le tabac, la vertu et l'honneur ; mais aussi le mot est comme le tabac, comme la conduite ou comme l'argent, de même que la vertu est semblable à la Grâce ou aux biens. Ce qu'il faut lire dans le tableau 1, c'est un système d'identités et de similitudes¹², dans lequel Don Juan s'introduit et qu'il fausse.

2. La contrefaçon.

Et pourtant, de cette régulation des échanges, le séducteur parle volontiers le langage :

« Toutes les belles *ont droit* de nous charmer, et l'avantage d'être rencontrée la première *ne doit point dérober* aux autres les *justes prétentions* qu'elles ont toutes sur nos cœurs. Pour moi, la beauté me ravit partout où je la trouve, et je cède facilement à cette douce violence dont elle nous entraîne. J'ai beau *être engagé*, l'amour que j'ai pour une belle *n'engage point* mon âme à *faire injustice* aux autres ; je conserve des yeux pour voir le mérite de toutes, et *rends à chacune les hommages et les tributs* où *la nature nous oblige*. » (I, 2 ; je souligne).

Avec les mots de la justice, de l'engagement et de l'obligation, le séducteur fait une apologie de l'inconstance. Les termes du code sont là, mais leur contenu est inversé ; les signes qui indiquent l'échange justifient également son détournement. Que peut-on répliquer, quand le discours de l'engagement, par un simple tour, permet au séducteur de se dégager de la loi ? Sganarelle :

12. J. Starobinski a noté cette organisation : « L'idéal de l'honnêteté, c'est la réciprocité parfaite ». Ou encore : « Donnant, donnant, telle est au fond la règle du jeu » (cf. « Sur la flatterie », in *Effets et formes de l'illusion*, Nouvelle revue de psychanalyse 4, Gallimard, 1971, pp. 131-151).

« Ma foi, j'ai à dire... Je ne sais que dire ; car *vous tournez les choses* d'une manière, qu'il semble que vous avez raison ; et cependant il est vrai que vous ne l'avez pas. » (*Ibid.*, je souligne).

C'est à partir de notre tableau 1 qu'il faut essayer de situer le jeu de Don Juan. D'un point à l'autre du système, une position entraînant l'autre, tout le réseau des ressemblances et des équivalences s'écroule. Il n'y a pas de modèle communautaire pour le séducteur, qui ne connaît qu'une connivence d'usage, telle celle des hypocrites, ou de caste, dont il ne respecte les lois qu'à son bon plaisir. Il n'honore aucun contrat, n'échange rien, ne se soumet à aucune institution. Chaque instance particulière est déconnectée, elle fait office de commodité ou de ruse, comme l'argent par exemple, ou le discours du Ciel. Son « sens » est dissocié de la vérité des choses et de la fonction contractuelle de la communication, et tenu seulement pour un signifié. Le « système de Don Juan » se présente donc comme l'indique le tableau 2 :

Tableau 2 : système de Don Juan

Parties		Equivalence ou échange contrefaits	Contrat détourné	Référence institu- tionnelle
Don Juan	Hypocrites ; dupes	« Grâce » Hypocrisie	Foi (au profit du « monde »)	Religion
Don Juan	Toutes les belles	« Amour » Séduction	Promesse (au profit du plaisir)	Mariage
Don Juan	Créanciers	« Valeur » <i>Fausse monnaie</i>	Obligation (au profit du parasitisme)	Economie
Don Juan	Tous les person- nages	Signifié Signifiant	Vérité (au profit de la diabolie)	Codes

On voit que le tableau 2 doit être superposé, case par case, au tableau 1. Le donjuanisme est, *selon Molière*, un système parasite. La « chose-sens » y est éliminée en même

temps que le contrat qui la lie institutionnellement à son signe : la Grâce et la foi, l'Amour et la promesse, la Valeur et la reconnaissance de dette. A la place de tout cela, des mots, qui sont des leurres, et des gestes, qui ont même statut.

Ces mots ne sont pas une véritable monnaie d'échange : ils ne donnent rien d'autre qu'eux-mêmes — leur *signification* — et se séparent du référent qui existe dans la réalité commune aux deux parties contractantes. Le discours séducteur dévoie ainsi les prescriptions du système de Sganarelle, base de l'échange et de la communication contractuelle, qui assure la possession et la transmission de la chose-sens et entraîne la fameuse confusion sémiologique entre le référent et le signifié (il vaudrait mieux dire, d'ailleurs, que le système de Sganarelle *est fondé* sur cette confusion). Le discours donjuanesque ne vaut qu'en référence aux catégories du tableau 1, sur lesquelles il se greffe et qu'il mime, et n'obtient une contrepartie (l'usage du « monde », le plaisir) qu'en profitant de la méprise qu'il dénonce. A une relation binaire, conçue et vécue comme une *symbolisation*, il substitue une structure ternaire, où *signification* et *désignation* sont séparées. Le discours séducteur est l'inventeur de la conception « triangulaire » du signe.

Dans le cadre de la sémiologie classique, c'est là un abus de langage qui permet au séducteur, une fois encore, de franchir les chicanes et les garde-fous du système contractuel. On aperçoit combien ce franchissement est un jeu : il déplace les éléments du découpage sémiologique et, en même temps, mime leur ancienne ordonnance. Mieux encore : c'est par l'imitation qu'il en obtient la distorsion.

Ainsi lorsque Don Juan donne sa parole : « Je prends à témoin l'homme que voilà de la parole que je vous donne » (II, 2), dit-il à Charlotte. Et plus loin, à Charlotte et à Mathurine :

« Une affaire pressante m'oblige à partir d'ici ; mais je vous prie de vous ressouvenir de la parole que je vous ai donnée, et de croire que vous aurez de mes nouvelles avant qu'il soit demain au soir » (II, 5).

Le fait que Don Juan puisse donner *la même parole*, puisse

faire en même temps la même promesse de mariage à deux femmes, indique suffisamment la nullité de cette parole. La parole « donnée » ne lie pas plus Don Juan que la réalisation dont elle pourra éventuellement être suivie, et dont il proclame sans hésiter la valeur décisive : « Tous les discours n'avancent point les choses ; il faut faire et non pas dire, et les effets décident mieux que les paroles » (II, 4).

Don Juan ne *donne* rien, et surtout pas sa parole, il n'échange rien, il ne fait qu'emprunter des signifiants. Il le fait de telle sorte que l'imaginaire de ses interlocuteurs s'y reconnaisse et s'en repaisse. La question de l'interprétation, celle du « reste », de la « montre », de l'excès ou du défaut des signes, prend devant le séducteur, le maître des codes qui parle à chacun son langage, sa plus grande résonance.

Si Don Juan est « l'épouseur du genre humain », c'est que pour lui toute *parole* (promesse de mariage ou poncif de la supériorité de l'acte) fonctionne comme référence. Une telle pratique permet de multiplier ce qui ne vaut que par son unicité, parce qu'aucune réalité extra-systémique ne sert de borne au discours. L'opération séductrice reproduit la norme de vérité selon le tableau 1, bien que la vérité ne soit pas dans le langage selon le tableau 2.

La vérité (l'adéquation de la chose et du dire), en tant que contrat dont le fonctionnement est assuré par l'institution linguistique, a disparu du système de Don Juan en même temps que le référent. Avec l'instauration d'un point de vue proprement sémiologique (au sens saussurien), toutes les catégories deviennent des catégories de discours, qui sont alors dispersées dans le tableau et servent de relais à chaque instance particulière. La langue elle-même n'est plus simplement une institution (ou une « nature ») qui assure la transmission de la vérité ; elle est constituée par le jeu des codes en référence au système parasité. Ainsi la garantie de l'amour qu'offre Don Juan à Charlotte (et à toutes les femmes), c'est, tout de suite, le mariage (« Un mariage *ne lui coûte rien* à contracter ») : « Et pour vous montrer que je vous *dis vrai*, sachez que je n'ai point d'autre dessein que de vous épouser. » (II, 2 ; je souligne.) Pour Pierrot, les garanties de l'amour sont, selon l'ordre du tableau 1, les

signes de l'amour, qui donnent la chose et le sens du même coup : « Quand en a de l'amiquié pour les personnes, l'en en baille toujou queuque petite signifiante » (II, 1).

La vérité ou la promesse ne sont pas des contrats : en tant que tels, pour Don Juan, ils n'existent pas. En donnant sa parole, le séducteur, comme on dit si bien, *joue sur deux tableaux*. Mimant le découpage contractuel, il déplace la parole donnée pour en faire *de la parole*.

3. Codes non linguistiques.

Toute cette analyse du langage donjuanesque pourrait être reportée sur les costumes (complaisamment et naïvement décrits par Pierrot et par Sganarelle, objets eux-mêmes d'emprunts et de substitutions) ou sur les gestes, si importants au théâtre. Je n'en donnerai que deux exemples, mais fondamentaux.

Lorsque Don Juan, « tendant la main » à Dimanche, lui dit : « Touchez donc là, Monsieur Dimanche. Etes-vous bien de mes amis ? » (IV, 3), il accompagne le geste de sa traduction : le serrement de main en effet scelle un pacte. Pierrot de même, voulant se réconcilier avec Charlotte, lui dit : « Touche donc là, Charlotte » (II, 1). Sur quoi celle-ci « donne sa main ». Là encore, le séducteur joue le code (gestuel) de l'engagement : il se prête à une symbolique (il en emprunte les mimiques) dont il écarte d'emblée le contenu. Car les mains serrées symbolisent précisément le rapprochement des parties, la communication qui s'établit, les deux moitiés de la tessère qui se rejoignent et se lient, la vérité du symbole qui a lieu, ici, d'un corps à l'autre. Comme il est condamné par le Ciel dont il a détourné le langage, Don Juan mourra de son engagement sacrilège avec la mort :

La statue. — « Donnez-moi la main. »

Don Juan. — « La voilà » (V, 6).

Le contact monstrueux entre le corps vivant du séducteur et le fantôme de pierre signe dans le feu un pacte non feint : on ne trompe pas la mort, on ne joue pas avec l'au-delà, on

ne dissout pas impunément la tyrannie du symbole : c'est à ce niveau qu'il faut articuler le substrat diabolique du séducteur. D'une part, Don Juan cherche à franchir une barrière intransgressable entre la vie et la mort ; d'autre part, en s'établissant dans l'interstice qui existe toujours entre les signes et les choses — et entre les signes eux-mêmes, malgré le dispositif minutieux qui préside à leur concordance —, il agrandit d'un coup cet intervalle et divise ce que l'ordre symbolique maintient réuni.

Il est donc triplement le diable : parce qu'il prétend avoir barre sur la mort ; parce qu'il sépare la créature de son créateur en séparant la Grâce, l'Amour ou la Valeur des signes qui en procèdent et les désignent ; et, de manière plus subtile encore, parce qu'il feint de réunir cela même qu'il divise, imitant ainsi l'acte divin, qui consiste, au témoignage de la *Genèse*, à faire naître la chose de son nom.

Les codes gestuel et objectal jouissent donc d'une importance extrême sur le plan vertical de la symbolisation comme sur celui de la communication. L'exemple suivant vérifiera leur entrelacement. Au contraire de Sganarelle, Don Juan s'approche sans crainte du tombeau du Commandeur, dont le faste ne représente pour lui que vaine exhibition, *montre* :

« Ce que je trouve admirable, c'est qu'un homme qui s'est passé durant sa vie d'une assez simple demeure, en veuille avoir une si magnifique, pour quand il n'en a plus que faire » (III, 5).

Il refuse toute valeur à cet appareil funèbre : il n'y a rien *derrière*, pas d'autre lieu auquel ces signes vides pourraient renvoyer, pas de garant à ce qui ne lui paraît que lettre morte. Il lui est aisé d'en faire la démonstration : il suffit de soumettre cette vanité de pierre au processus de l'échange, en lui parlant, en lui demandant de répondre. Or, miracle, « *la statue baisse la tête* » et Sganarelle commente : « La statue m'a *fait signe* » (je souligne). A ce signe, auquel le séducteur refuse obstinément de croire, la pièce renverse son mouvement : le symbole s'est manifesté, l'au-delà s'est déclaré le maître de l'*ici*, l'échange a lieu, et pour le montrer mieux encore, le mort invitera Don Juan à vérifier l'aller-retour de l'interlocution.

4. *Le personnage, le texte et le redoublement.*

Il y a donc séduction quand une organisation signifiante en redouble une autre, sans respecter le contrat qu'elle implique. Cette caractéristique de la *reproduction dévoyante*, nécessaire à l'émergence d'un discours séducteur, n'est pas suffisante : il faudra compléter la définition. On peut cependant indiquer la voie dès maintenant : l'opposition du discours séducteur et du discours normatif passe par le fait que ce dernier est lui-même montré comme redoublant.

Il semble que les longues tirades d'Elvire ou de Don Louis sont rendues, par la seule présence de Don Juan, redondantes, emphatiques, spectaculaires¹³. Elles se détachent comme si elles étaient mises entre guillemets, elles deviennent des manières de morceaux de bravoure, et l'on pourrait dire que, comme pour les lieux, la pièce passe d'une tirade à l'autre, tout au long d'un discours qui se moule dans différents stéréotypes. Ce caractère citationnel du discours est particulièrement sensible dans les premières tirades d'Elvire, qui propose elle-même les poncifs consolateurs qu'elle a caressés, puis les excuses que devrait employer Don Juan : « Que ne vous armez-vous le front... Que ne me jurez-vous... Que ne me dites-vous... » Il apparaît mieux encore dans la tirade de Don Louis à l'acte IV, 4, qui est une référence au père cornélien.

Ainsi le langage même de la pièce, comme le discours de Don Juan, mime des codes littéraires, culturels, religieux : lui-même, qui semble condamner le détournement des discours, *emprunte* ailleurs sa substance : « Je prends mon bien où je le trouve », fait-on communément dire à Molière : cela pourrait bien avoir, dans le *Don Juan*, des conséquences insoupçonnées. Il n'y a plus en effet de parole réellement autre, autonome et pleine par rapport à la parole abusive de Don Juan. Il n'y a plus que des discours somptueux mais

13. Les éléments spectaculaires sont très nombreux dans la pièce, et l'on sait qu'ils assuraient à la troupe une bonne recette. Le langage lui-même joue, comme spectacle, un rôle fondamental, perceptible d'abord dans les tirades fort longues, qui témoignent d'un luxe, d'un bonheur, parfois d'une enflure de la parole. Les scènes de séduction et d'hypocrisie contribuent à cette théâtralité du dire : qu'y a-t-il de plus fascinant qu'un discours qui se déguise sans cesse et se plie à toutes les métamorphoses ?

flottants, *joués*, suspects d'inauthenticité, décalés de la réalité qu'ils sont censés transmettre, et comme suspendus quelque part entre leur sens et leur qualité tonitruante. Ainsi les personnages entrent-ils en scène pour parler et, cela fait, en ressortent aussitôt. Leurs paroles résonnent encore, échos d'un écho, duplicata d'une citation qui les constituaient avant qu'elles soient dites.

La qualité citationnelle des tirades propose une homologie, certes limitée, entre le discours donjuanesque et celui de la pièce : tous deux sont *théâtraux*, et tous deux sortent d'un texte : « Vertu de ma vie », commente Sganarelle, « comme vous débitez ! Il semble que vous avez appris cela par cœur, et vous parlez tout comme un livre. » Et plus loin : « Laissez faire : une autre fois, je mettrai mes raisonnements par écrit, pour disputer avec vous » (I, 2).

La figure du *livre* est la plus propre à illustrer une certaine perfection du langage, mais aussi le caractère réitératif de la parole : le discours de Don Juan rappelle à Sganarelle une discursivité antérieure. Et de plus, « parler tout comme un livre », n'est-ce pas un peu être un texte, en donner le débit apparemment lisse, le miroitement des surfaces, assumer l'absence qu'implique l'écrit, sa duplicité possible ? Sganarelle, de cette qualité « livresque » qu'il décèle, n'aperçoit pas le double : c'est que ce double lui est directement adressé, qu'il ne peut faire sur nul autre tant d'impression, puisqu'il met en branle, entrelace et renverse son propre imaginaire, son propre fonds de catégories idéales et de lieux communs : ne s'agit-il pas, dans cette discussion sur la conduite de Don Juan, du problème du contrat non tenu et d'une métaphorique de l'espace et de la conquête dont le valet fait aussi ses délices : « Je connais votre cœur », disait-il comme pour donner le *la*, « pour le plus grand coureur du monde » ?

Si Sganarelle est doublé, il n'est pas en son pouvoir de le savoir : il serait Don Juan lui-même. Sa liste de proverbes en témoigne : il n'y a de textes que recueillis sur le champ des énoncés sentencieux et des phrases toutes faites ; encore faut-il être capable d'en lier la gerbe. Derrière le désir d'atteindre à la maîtrise du langage et à côté d'une prétention ridicule se profile le besoin d'un texte divin (il s'agit toujours de l'existence de Dieu), qui serait l'émanation directe

de la Vérité et du tissu symbolique du monde, par rapport à quoi le discours de Don Juan, discours de la distorsion, du « brouillage », de la disjonction, ne peut apparaître que comme un texte diabolique : « Je ne sais si vous dites vrai, ou non ; mais vous faites que vous l'on croit » (III, 2), dit Charlotte de son côté, dans un aveu d'impuissance semblable à celui de Sganarelle.

Lue par les soins du valet, la diabolie apparaît évidemment sous la forme d'une impiété envahissante : « Comment, Monsieur, vous êtes aussi impie en médecine ? » (III, 1), s'écrie Sganarelle. Un rapport semblable unit le croyant à son Dieu et le malade à son médecin : la foi. Religion et médecine consistent en un art de « pure grimace » et la confrérie des médecins ressemble à celle des hypocrites : toutes deux ne règnent que par la collusion des signes et de l'imaginaire de leurs victimes : « Mais savez-vous, Monsieur, que cet habit me met déjà en considération, que je suis salué des gens que je rencontre, et que l'on me vient consulter ainsi qu'un habile homme ? » (III, 1).

Une illustration de l'impiété de Don Juan en matière de symbolisation se présente d'ailleurs immédiatement. Tout de suite après la discussion sur la croyance, il rencontre le pauvre et cherche à le faire jurer. Toute la scène s'inscrit dans le système de l'échange : le pauvre demande l'aumône, savoir un don d'argent apparemment désintéressé ; en fait, il donne à son tour, non pas de simples remerciements, mais des prières, c'est-à-dire une contrepartie ouverte sur la faveur divine. On retrouve les normes de notre tableau 1, grâce auxquelles l'argent peut être sanctifié, puisque, correspondant au repentir ou à la bonne conduite, il peut être, comme eux, signe de la valeur suprême, le Salut. Don Juan, lui, propose le jeu dont il est un adepte : il n'exige rien de plus qu'un mot, contre quoi il donnera l'argent demandé. Pour le pauvre, tout aussi sûrement que l'aumône assure au donateur une grâce, le blasphème qu'il commettrait menacerait sa vie éternelle.

Le blasphème est bien un signe, même quand, retiré de la circulation, il n'existe que sous forme d'interdit : comme les autres signes, il participe au fonctionnement impitoyable et à la logique mécanique du contrat. C'est le défaut du mécanisme que Don Juan raille pourtant, lorsqu'il s'inquiète

que les mots que prononce le pauvre, ses prières, ne lui valent pas de biens, pas de choses, pas de contrepartie sensible : « Un homme qui prie le Ciel tout le jour ne peut manquer d'être bien dans ses affaires ! » (III, 2).

Le texte diabolique que pressent Sganarelle nous intéresse moins par la figure mythique qui transparaît derrière le « premier héros de la modernité » (Serres) que par le jeu qui s'établit entre les deux tableaux et le mouvement proprement *littéraire* qui s'y crée. Les deux « systèmes », ou les deux types de fonctionnement sémiologique, ou encore les deux attitudes face à la pratique signifiante (la mise en rapport contractuelle ou la disjonction séductrice), n'existent pas l'un sans l'autre, ils sont à la fois opposés et solidaires : en ce sens, ils forment ensemble un seul système. C'est de leur confrontation que naissent, dans leur commune origine théorique, une certaine littérature, un certain théâtre, un certain type de commentaire, que j'appellerai précisément le *double texte*.

4. Positions du conflit

Dans le *Don Juan*, les personnages sont groupés en deux camps opposés : d'un côté Don Juan, de l'autre tous les autres protagonistes (à la limite, le monde entier viendra s'y ranger).

Cette opposition peut être interprétée : d'une part les haines particulières font appel à la vengeance du Ciel, et d'autre part Sganarelle joue un rôle complexe et se trouve lié à tous les personnages de telle manière qu'il représente, face à Don Juan, comme leur point focal. Il a pitié d'Elvire et, par ses discours moralisateurs, soutient sa cause, accomplissant ainsi une fonction analogue à celle de ses frères. Il prend la défense de Pierrot et reçoit un soufflet à sa place. Il tente d'ouvrir les yeux des paysannes. Devant le Commandeur et le Spectre, il tremble de peur, mais aussi appuie les avertissements qu'ils lancent au nom du Ciel. Il adopte entièrement la position de Don Louis, au point de condamner (presque) ouvertement son maître. Avec Dimanche, son attitude est ambiguë, l'argent le fait pencher vers Don Juan, tout comme il hésite avec le pauvre.

Il prend ainsi fait et cause pour ce qui s'oppose à son maître, bien qu'il ne puisse pas déclarer directement sa solidarité. On est fondé à reconnaître cette attitude de Sganarelle comme un élément essentiel, puisqu'elle structure la pièce de bout en bout. On l'a vue à l'œuvre dans le langage du Ciel, dans l'imagination de l'espace, dans les comportements sociaux, où ce que j'ai nommé le « système de Sganarelle » rassemble toutes les antinomies en une organisation cohérente.

1. *Sganarelle et la parenthèse donjuanesque.*

Immédiatement après sa tirade inaugurale sur le tabac, Sganarelle entreprend un long portrait de son maître, qui représente l'exact contraire de l'attitude précédemment exaltée. Ce début de la pièce est un début en pleine course, au milieu d'un voyage et au cours d'un dialogue :

« Mais c'est assez de cette matière, reprenons un peu notre discours. Si bien donc, cher Gusman, que Done Elvire, ta maîtresse, surprise de notre départ, s'est mise en campagne après nous... »

Il s'agit bien entendu de l'exposition, où le dialogue doit prendre en charge la présentation des personnages et de la situation. Une fonction semblable est remplie par la description que fait Pierrot du naufrage et des vêtements de Don Juan, au début du deuxième acte. Autant qu'à fournir des informations (sur Don Juan et sur le locuteur momentané), ces tirades sont destinées à varier le point de vue, ou plutôt à déplacer l'angle d'attaque. Il s'agit en somme de faire le tour du personnage en recensant ses méfaits passés, et cela parfois dans des scènes qui n'ont plus rien à voir avec l'exposition : Done Elvire (I, 3), Don Carlos (III, 3) et Don Louis (IV, 4) développent ainsi leurs plaintes en les racontant à Don Juan lui-même : à chaque fois le front des opposants grossit, un nouveau péril surgit devant le séducteur. L'histoire de Don Juan est modulée sur une suite d'obstacles que Sganarelle focalise et dont le Ciel fait la somme. Ce qui la sous-tend, c'est une situation conflictuelle primordiale et brûlante, qui ne peut que se répéter ou se résoudre par la suppression du séducteur.

Sganarelle est un peu l'intermédiaire entre Don Juan et le spectateur. Il écoute, commente et appuie tous les récits prononcés par les personnages en position de narrateurs (dont il fait lui-même partie) ; il commente de même les actions accomplies par Don Juan sur la scène (séduction des paysannes, soufflet à Pierrot, combat, etc.) : il est ainsi placé systématiquement aux endroits clés de la *diégésis* et de la *mimésis*. Si la pièce raconte l'histoire de Don Juan, cette histoire nous est transmise à travers Sganarelle et ses réac-

tions. Sur la scène, le valet a d'ailleurs une importance aussi grande que celle de son maître, sinon plus. Il est présent dans vingt-six scènes, alors que Don Juan apparaît vingt-cinq fois (il y a vingt-sept scènes en tout ; à l'acte II, 1, Pierrot et Charlotte sont seuls). De plus, Sganarelle est seul au début et à la fin : la diégèse proprement dite se présente comme un moment dans une séquence plus longue que Sganarelle domine, puisqu'il ouvre et referme la parenthèse donjuanesque.

Cette parenthèse fonctionne comme une clôture que Sganarelle — et, avec lui, tous les opposants — tente d'ouvrir, et ouvre, essentiellement en y introduisant le passé et l'avenir : c'est de lui, autant que d'Elvire ou de Don Louis, que nous apprenons ce qui a eu lieu avant le début de la pièce, et ce qui risque de se passer au dénouement. Aussi le Temps, « avec sa faux à la main », vient-il clore la procession des avis du Ciel. Ouvrir et refermer la parenthèse donjuanesque, c'est, en un seul geste, manier la faux du Temps, laisser planer sa menace, raconter que cette histoire-là doit avoir une fin : « Don Juan n'a plus qu'un moment à pouvoir profiter de la miséricorde du Ciel ; et, s'il ne se repent ici, sa perte est résolue » (V, 5). Sganarelle a beau brandir le fléau à chaque occasion, le « changement de figure » ainsi introduit le terrorise : car ce qui n'avait pas de figure reconnaissable, la femme voilée, apparaît tout à coup comme la Mort même.

2. *Le triangle.*

On peut préciser mieux le rôle de Sganarelle. Il ne suffit pas de lui attribuer la fonction de point focal des oppositions ; il faut encore rendre compte de ce que Jacques Guicharnaud appelle avec justesse « l'attraction-répulsion » qui lie le valet à son maître¹⁴. Qu'est-ce qui pousse Sganarelle vers Don Juan ? Quelle est la contrainte, ou la fascination, qui l'oblige à servir un aussi « abominable maître » ?

Il y a deux scènes où le valet semble passer du côté de Don Juan : la scène du pauvre : « Va, va, jure un peu, il

14. Voir J. Guicharnaud, *Molière, une aventure théâtrale*, Gallimard, 1963.

n'y a pas de mal » (III, 2), conseille-t-il au mendiant pour lui faire obtenir son louis d'or ; et la scène de Monsieur Dimanche, à la fin de laquelle il tente d'imiter son maître pour éconduire le créancier (IV, 3). L'infraction à la règle du contrat, sur laquelle Sganarelle se montre si strict en d'autres lieux, est excusée, dans les deux cas, par la nécessité pécuniaire, mais elle contamine de proche en proche tout le système. La première fois, il s'agit de recevoir de l'argent malgré le tabou religieux, la seconde, de différer la dette selon la méthode donjuanesque, en l'affichant : « Ne sais-je pas bien que je vous dois ? », dit-il au marchand. Ce glissement de Sganarelle vers le système de Don Juan entame sa fermeté apparente et effrite quelque chose de sa foi et de sa rectitude. Parce qu'il peut lui aussi manipuler les signes, la suspicion est jetée sur son discours tout entier.

Et de même, quand il s'agit de nourriture, Sganarelle devient volontiers voleur : la farce et la bouffonnerie ont certes beaucoup d'importance dans la scène du repas de l'acte IV, il n'en reste pas moins que celle-ci marque avec force, à travers la tradition du valet glouton et rapace¹⁵, la position de Sganarelle devant le désir. Là où Don Juan demeure dans les limites du bon ton, Sganarelle choque les bienséances : voué au *bas*¹⁶ individuel et social, d'où il tire le principal de ses effets comiques, il est à son étage en proie au manque (d'argent, de nourriture), et donc au désir. Lui qui expose le système du contrat dans sa tirade inaugurale, et qui ne néglige pas une occasion de se solidariser avec les grandes figures de ce système, ne ferait-il pas du contrat une autre forme d'alibi ? Les « trahisons » de Sganarelle introduisent l'idée que son système de valeurs pourrait être, lui aussi, seulement *verbal*, et pourrait avoir pour but, en

15. Voir J. Emelina, *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France...*, P. U. G., Grenoble, 1975.

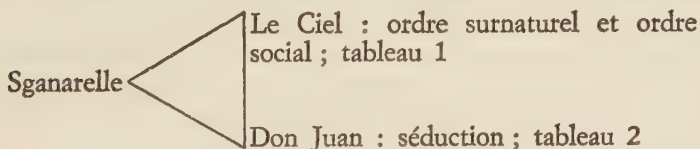
16. Cf. l'analyse du *carnaval* chez M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire...* Il ne fait pas doute que les valets de la comédie participent encore, en une époque vouée au polissage des mœurs, à la codification des langages, à l'exaltation du sublime, de cette prodigieuse liberté de la culture populaire dont Bakhtine déploie le paysage médiéval et renaissant. Mais ils ont perdu l'universalité de la fête et du rire, ils ont été *domestiqués* : l'esprit carnavalesque est devenu une *condition*. On pourrait tracer, après Bakhtine, l'histoire de cette anémie du rire créateur et souverain, où s'entendent encore les échos des festivités dionysiaques.

manifestant sans relâche son au-delà, de masquer son envers.

Foyer des oppositions et lieu d'émergence de l'infraction, Sganarelle est un personnage multiple, tiraillé ; c'est en lui que tout se rassemble et que le conflit se noue, comme le montre aussi, sur un autre plan, la double origine de sa peur : Don Juan et le Ciel, le désir et la vengeance, l'infraction et la loi. Ce pitre est assiégé d'une angoisse profonde, et le rire qu'elle déclenche est pour le spectateur une manière de la juguler, non de la supprimer.

Cette double fonction et cette double crainte, dont les deux termes sont déclarés incompatibles, permettent de substituer, à une opposition à deux pôles qui a nourri l'interprétation du *Don Juan*, un conflit triangulaire dont le nœud est Sganarelle. Si l'on structure les antinomies par « couples », on a essentiellement trois voies, que la critique a combinées de diverses manières : la première oppose le maître et le valet ; la seconde veut que Don Juan et le Ciel soient les véritables antagonistes, et le valet un compare ; la troisième place dans un camp Don Juan et Sganarelle face à tous les périls qui peuvent survenir.

Quelle que soit la solution retenue, on manque la position à trois pointes, où Sganarelle est le pivot par lequel passe l'hésitation entre la loi et le dévoiement. Il enregistre les positions du conflit et oscille d'un terme à l'autre :



Cette opposition triangulaire permet, comme le veut Jean Rousset, de lier structurellement « l'Inconstance et le Mort ¹⁷ », et rend compte de la position excentrique de Molière dans l'appropriation du mythe. Rousset met en place trois invariants, qu'il découvre dans tous les *Don Juan* : l'Inconstant, le groupe féminin, le Mort. La structure est performée

17. Voir « L'acteur glorifié », in *L'intérieur et l'extérieur*, Corti, 1968, pp. 127-193. Voir aussi *Le mythe de Don Juan*, Armand Colin, 1978, paru trop tard pour que je puisse en tenir compte ici.

au moment où, comme c'est le cas chez Tirso et chez Mozart, le Mort est le père de la fille séduite. Cette relation n'apparaît pas chez Molière, où le Commandeur n'a aucun rapport avec une victime féminine. Sans entrer dans une discussion comparative, il faut admettre la nécessité de relier le désir et la punition, la violence et la loi, la métamorphose incessante et la transcendance immuable, la théâtralité et le sens. Car, si la mort et la vengeance n'étaient pas liées d'une manière ou d'une autre à l'expansion destructrice du désir, la pièce de Molière serait à proprement parler dénuée de tout sens. Si ce « lien organique » manquait, il faudrait conclure, non comme Rousset, qui ne conclut pas, mais comme Kierkegaard, qui accuse Molière d'avoir « raté sa pièce », et cela pour une raison à laquelle on ne peut manquer de prêter l'oreille. Il est impossible, dit Kierkegaard, de rendre compte du rôle de Sganarelle, qui brouille toutes les cartes et ne trouve sa place nulle part : « Tel que le conçoit Molière, Sganarelle est un personnage inexplicable au caractère extrêmement confus ¹⁸. »

En abandonnant Dona Anna telle que la tradition la lui fournissait, et telle que Da Ponte la reprendra, Molière sacrifie certes une articulation puissante. Mais il en trouve une autre, qui n'est pas moins efficace, quoiqu'elle soit de nature différente : ayant fait une comédie, il a adopté *le point de vue de la comédie*. Ce point de vue, dans la pièce, c'est précisément Sganarelle. Ainsi l'hésitation entre les objets qui sont proposés au valet, loin de nouer un drame, sera, dans cette perspective, essentiellement comique, et constituera le fond sur lequel les événements se détacheront, et dans lequel ils se perdront.

Dans le cadre de cette sorte de sémiologie du texte que nous avons dégagée, on a vu que le Ciel est du côté du symbolisé, ou encore de la chose-sens : ce que corrobore sa manifestation dans le discours par la nomination, et sur la scène par la théophanie. Agissant seul ou disséminé à travers ses porte-parole, son affaire est toujours de *rendre présent* : aussi bien la Grâce, le Salut, que l'Amour, la Noblesse ou la Vertu. Lui-même représente un ordre de lecture et d'inscription correctes des catégories du tableau 1, qui garantit

18. Cf. *L'alternative*, éd. de l'Orante, trad. P. H. Tisseau, p. 118.

que chacune y trouve sa place. Le conflit naît (c'est une fausse origine, le conflit est toujours là, inhérent à la pratique signifiante elle-même) au moment où Sganarelle glisse vers le tableau 2. Une autre parole s'instaure, tout le système bascule dans la séduction. Le Ciel est alors tenu exclusivement pour un signifié et le discours s'établit sur la seule relation de signification (au sens technique), dans le redoublement de codes dont les référents ont été évincés. La « Grâce », l' « Amour », la « Vertu » sont désarticulés et le discours qui les prend apparemment en charge flotte : la parole n'est plus le véhicule de la vérité, mais un spectacle et un jeu.

On peut interpréter le balancement de Sganarelle comme un conflit implicite dû à la double virtualité du système, conflit que le manque (d'argent, de nourriture) révèle et qui provoque le mouvement d'aller-retour d'un tableau à l'autre, entre la garantie d'un échange effectif et contrôlé et la possibilité d'une jouissance immodérée, d'une évacuation de toute contrainte de sens ou de projet.

3. *Le fils criminel.*

Le Ciel, le Commandeur et le père se situent sur une même ligne de force : à travers eux, c'est toujours le *discours du père* qu'on entend. Au sens strict, on en prendra la mesure dans la bouche de Don Louis :

« Non, non, la naissance n'est rien où la vertu n'est pas. Aussi nous n'avons part à la gloire de nos ancêtres qu'autant que nous nous efforçons de leur ressembler ; et cet éclat de leurs actions qu'ils répandent sur nous, nous impose un engagement de leur faire le même honneur, de suivre les pas qu'ils nous tracent, et de ne point dégénérer de leurs vertus, si nous voulons être estimés leurs véritables descendants. Ainsi vous descendez en vain des aïeux dont vous êtes né : ils vous désavouent pour leur sang, et tout ce qu'ils ont fait d'illustre ne vous donne aucun avantage ; au contraire, l'éclat n'en rejaillit sur vous qu'à votre déshonneur, et leur gloire est un flambeau qui éclaire aux yeux d'un chacun la honte de vos actions » (IV, 4).

Tout est organisé autour de la notion de *ressemblance*, par quoi se reconnaît la créature (le fils, le descendant), comme la manifestation vivante de la lignée et le chiffre de l'ordre. Etre noble, dit le père, c'est conclure un contrat (un « engagement ») avec la vertu, en liant efficacement le signe et la chose :

« Croyez-vous qu'il suffise d'en porter le nom et les armes, et que ce nous soit une gloire d'être sortis d'un sang noble, lorsque nous vivons en infâmes ? »

La ressemblance articule l'homologie entre le legs génétique (la diachronie) et la relation signifiante synchronique : le présent pèse autant que le passé pour faire de la vie du gentilhomme un signe authentique. Le crime de Don Juan consiste à manquer à l'engagement tacite que lui impose le nom de son père : comme dans tout le tableau 1, c'est la puissance du symbole qui parle ici, puisque séparer la vertu et la noblesse, désarticuler le signe et la chose, et tuer le père en cessant d'obéir à la loi de ressemblance, se confondent en une même opération maléfique. Plus précisément encore, le crime consiste à dévier de la trace fondatrice en la laissant subsister dans son seul statut de signifiant (« le nom et les armes »). Autant que le système, l'espèce elle-même est en péril : « Apprenez enfin qu'un gentilhomme qui vit mal est un monstre dans la nature. »

Poids de l'espèce ou de la caste, dictature de la lignée, dont la trace fixe les normes du sens et de la conduite, peuvent être rapprochés du surmoi tel que Freud l'a décrit, en montrant ses relations avec le ça et les contraintes qu'il exerce dans les rapports avec la réalité¹⁹. Dans cette perspective, Don Juan apparaît comme une force pure, le désir dans sa violence et son pouvoir d'expansion, qui éclate malgré les censures et les défenses. La situation conflictuelle est dramatisée en Sganarelle : « obligé de servir » son « abominable maître », le valet penche parfois vers lui, tente à l'occasion de l'imiter, le ménage, s'efforce de le juguler, souhaite sa mort.

19. Cf. « Le moi et le ça », in *Essais de psychanalyse*, Payot, 1971, trad. Jankélévitch.

On voit la convergence possible entre la topique freudienne et la problématique de l'espace et du discours développée dans le *Don Juan* : le surmoi, susceptible d'être manifesté par ce que Freud appelle des « représentations verbales » ou des « traces mnésiques », possède dans la pièce l'existence dénomminative du langage du Ciel — dont une des caractéristiques est d'être dispersé dans des discours qui veulent transmettre la nécessité d'un ordre et d'une contrainte supérieurs — et la qualité d'apparition hallucinatoire de la Statue qui parle, du Spectre qui lance des avertissements, du Tonnerre. Il est une scène plus puissante que la scène du jeu sur laquelle se meut le désir. Pourtant celui-ci, doué d'une totale plasticité, parvient à le singer et à le subvertir, en le désignant comme un système de contraintes sociales, autrement dit à casser ou à réduire le caractère symbolique de ses épiphanies.

Don Juan acquiert son caractère de monstruosité parce qu'il se réclame des attributs de l'ordre ancestral, tout en s'en moquant. De la même façon, il ne devient totalement dangereux qu'au moment où il mime les hypocrites dans ce qui les constitue : le discours du Ciel. Il s'approprie le surmoi et le vide de toute existence, sinon utilitaire : le Ciel ne manifeste plus une présence, mais oblitère une désignation jouée, de telle sorte qu'elle ne puisse être que la référence dont chacun a besoin pour jouir impunément. Don Juan, « faisant l'hypocrite », désigne, sous tous les hypocrites, des Don Juan. L'hypocrisie devient la figure universelle du refoulement, et le Ciel, comme chez Elvire, le lieu même du refoulé.

Don Juan et le Commandeur, l'inconstance et le contrat, la séduction et la loi, ne peuvent que se tuer l'un l'autre, à ceci près que la victoire reste apparemment à la loi : Don Juan est rejeté, refoulé vers la mort et le feu du Ciel, dévoré, anéanti par l'ordre qu'il a bafoué trop longtemps.

Ainsi peut être explicitée une thématique du fils révolté, qui est au demeurant une constante de la diabolie. Elle reflète la capacité qu'a le discours séducteur, non seulement d'inscrire dans son système les valeurs normatives, mais de s'inclure lui-même en retour dans le discours de la loi, qu'il accuse de fictivité. Ce rapport de *double inclusion* complète la définition de la diabolie.

LA DIABOLIE

Si tous les personnages sont des opposants et dénoncent le libertinage de Don Juan et la falsification des signes, Don Juan de son côté dénonce également : après qu'il a parlé, que demeure-t-il des valeurs idéologiques de Sganarelle, sinon l'édifice d'une trompeuse apparence ? Selon la perspective qu'on adopte, les signes ne mentent pas moins dans le système de Sganarelle que dans celui de Don Juan : les deux tableaux se redoublent l'un l'autre, le premier dans la mauvaise foi, le second dans la ruse triomphante.

5. Le triomphe de la comédie

1. Sganarelle.

Inganni, ingannati, des fourberies, des dupes : ainsi étaient formulés la recette et le programme de la Commedia dell'Arte, où Molière a puisé des scénarios, une technique éprouvée, un goût pour le masque qu'il a conduit à ses conséquences extrêmes. Aussi n'est-ce pas un hasard si Sganarelle, un des premiers personnages moliéresques, emprunte aux *comici* son nom et ses procédés : il a dans son nom le verbe *sganare*, « détromper », antonyme de *ingannare*²⁰. Mais, à l'encontre des autres valets de comédie créés ou repris par Molière, Sganarelle ne représente pas, dans les diverses pièces où il apparaît, une figure stable : Mascarille (le petit masque), Covielle, Scapin sont des fourbes et restent dans le registre de la ruse, de la gloutonnerie, de la poltronnerie, de l'inconvenance, que leur a fixé la tradition²¹. Sganarelle se déplace vers un autre type comique, celui de la dupe : il peut rejoindre le rôle du second valet (Sylvestre) ou celui du père tyrannique et jaloux (Pantalon). Ce passage d'un pôle à l'autre est tout à fait remarquable : il représente, dans le théâtre de Molière, l'unique cas où la barrière

20. Le verbe *ingannare* possède un spectre sémantique très large, qui va de « duper », « faire une farce » à « tromper », « tenter », « séduire », au sens diabolique de ces termes. De même, l'*inganno*, c'est l'« astuce » et la « tromperie », mais aussi la « tentation » satanique.

21. On sait que la perpétuation d'un type de valet assurait souvent le succès d'un acteur comique, qui portait le nom de son rôle : ainsi Tabarin, Turlupin, Jodelet. Comme acteur, Molière a fait exception à cet usage, en se déplaçant d'un rôle à l'autre, fourbe ou dupe à volonté.

sémiologique est transgressée, où le même personnage se trouve maître des signes et victime de l'imaginaire.

Sganarelle est un fourbe dans deux pièces : *Le médecin volant* et *Le médecin malgré lui* (tirées de la farce, l'une italienne, l'autre médiévale) ; il est une dupe dans quatre : *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, *L'école des maris*, *Le mariage forcé*, *L'amour médecin* ; dans le *Don Juan*, on le classe plus difficilement : souvent dupe, il tente parfois de se faire fourbe...

La préservation du nom correspond-elle, malgré le passage d'un type à l'autre, à une quelconque permanence ? Un élément extérieur au texte, mais de première importance sur la scène, entre d'abord en compte : Molière, qui tenait le rôle à chaque fois, jouait-il de la même façon le fourbe et la dupe, le valet, le bourgeois et le paysan ? Il est impossible de répondre avec certitude, faute d'informations, bien qu'on puisse penser que son jeu de scène ne devait guère varier d'un rôle à l'autre, tout entier axé sur les effets comiques et sur la nécessité de combler l'attente du public. Il faut s'en tenir aux textes : peut-être permettront-ils d'avancer une hypothèse.

La première apparition de Sganarelle, du moins pour les pièces connues, a lieu dans *Le médecin volant*, farce qui date de la période itinérante. Toute la pièce repose sur le fait que Sganarelle joue deux rôles à la fois, celui d'un médecin et celui de son frère, censés tous deux être présents en même temps sur la scène. Mise à part la performance d'acteur qu'exige le rôle, on retiendra les thèmes du déguisement, du théâtre dans le théâtre et de la fourberie : en un mot, l'art de monter des fictions, de manipuler les signes, de berner des « fous ».

On retrouve Sganarelle quelques années plus tard (1660), dans la pièce portant son nom : *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, qui marque la grande entrée de l'imaginaire sur la scène moliéresque, où il tiendra la vedette jusqu'au *Malade*. Du point de vue qui nous occupe, le personnage pose l'autre pôle du paradigme : il est la dupe des signes, dont il déclenche lui-même le mécanisme fourvoyeur, puisque seule le trompe sa hâte à interpréter. Sa femme a trouvé par hasard le portrait d'un jeune homme et le contemple ; apercevant l'intérêt que son épouse porte au médaillon, Sgana-

relle a tût fait d'inventer son cocuage en prêtant à l'image inconnue la fantasmagorie qui règne dans son esprit : on se souvient de Don Garcie. Sganarelle mêle au déchiffrement imaginaire un narcissisme inquiet : faut-il retenir le fait que, dans *Le médecin volant*, le pseudo-frère du pseudo-médecin déclare s'appeler Narcisse ? Dans le *Cocu*, le double burlesque ne fait pas plus de façon pour apparaître :

« Peut-on trouver en moi quelque chose à redire ?
 Cette taille, ce port que tout le monde admire,
 Ce visage si propre à donner de l'amour,
 Pour qui mille beautés soupirent nuit et jour ;
 Bref, en tout et partout, ma personne charmante
 N'a donc pas un morceau dont vous soyez contente ? »
 (Scène 6).

Le narcissisme et l'interprétation « folle » jouent leur rôle à nouveau dans *L'école des maris* (1661), où Sganarelle reparaît en bourgeois floué, à la fois père tyrannique et amant jaloux : Isabelle se sert de la suffisance du barbon pour lui faire transmettre des messages à double entente, où Sganarelle ne décèle qu'une image flatteuse de lui-même. Même thématique, avec variations, dans *Le mariage forcé* (1664) et dans *L'amour médecin* (1665), comédies-ballets de type bouffon dont la création entoure la première version du *Tartuffe* et le *Don Juan*. Quelques mois plus tard, Sganarelle repasse, dans *Le médecin malgré lui* (1666), du côté de la ruse : affublé d'une robe et d'un chapeau de médecin, il jongle avec les termes savants et le latin, et berne le bourgeois Géronte. En passant, il séduit une nourrice et maltraite son mari. Il n'est pas sans intérêt de remarquer que les canevas de *L'amour médecin* et du *Médecin malgré lui* sont à peu près semblables : il s'agit de guérir une jeune fille en le mariant malgré l'opposition du père ; un fourbe prête son concours, invente une fiction, le père s'y laisse attraper. Ce parallélisme des intrigues n'empêche pas Sganarelle de prendre place, d'une fois à l'autre, aux deux pôles du scénario : d'abord la dupe, puis le fourbe ; l'opposant, puis l'adjuvant ; celui que la comédie ridiculise, et celui qu'elle glorifie.

Sganarelle, dans *Le médecin malgré lui*, n'est pas un fourbe

sui generis : il ne le devient que par la peur. Au moment où il trompe Géronte, on n'oublie pas qu'il est lui-même en arrière-fond manipulé par sa femme qui, en le faisant passer pour médecin, lui joue un tour qu'elle espère mauvais. Il réunit les deux faces de son personnage, que les autres pièces avaient dissociées. S'il disparaît après cette date, il contient toutes les virtualités de la réflexion moliéresque sur les signes et l'imaginaire. Sganarelle passe d'un pôle à l'autre de la comédie, s'il le faut au cours de la même pièce. Il est faux de chercher en lui un « caractère », une unité de comportement. Le personnage n'a d'identité que son nom, cette manière de *masque* qui se prête aux fonctions contradictoires de la scène comique, et qui en représente la figure composite et le double moteur : rusé et niais à la fois ou tour à tour, incarnant le manque et l'inquiétude, la tyrannie et l'avaricieux repli sur soi, l'interprète aveuglé par sa « folie », mais aussi menant triomphalement le manège des signes duplices. Il soulève le rire et révèle à eux-mêmes les rieurs : peut-être est-ce en cela qu'il *détrompe* ? En *jouant* aussi bien les folies et les maladies des uns que les artifices des autres, le personnage de Sganarelle imite, se moque, trompe par le rire la tromperie elle-même, qu'il exerce tout en la subissant.

Condensé de la comédie moliéresque : c'est à ce titre, me semble-t-il, que Sganarelle est présent dans le *Don Juan*. Alors que la manipulation fascinante des signes est confiée au maître, le valet apparaît comme un personnage mal fixé, hésitant face au pouvoir du théâtre. Sganarelle, dit Paul Bénichou, est « l'écho de son maître » ; mais aussi, ajoute-t-il, il a été conçu « comme une incarnation timide et pitoyable, foncièrement *inférieure*, de tout ce qui pouvait se scandaliser des audaces de Don Juan ²² ». Il n'y a pas là contradiction, et Sganarelle n'est pas un personnage confus, ainsi que Kierkegaard le reprochait à Molière : c'est un personnage composite et équivoque, mais structuré.

Nous en demanderons un dernier indice à la trame de la pièce. Lorsque Sganarelle, déguisé *en médecin*, chemine avec son maître (III, 1), il ne manque pas d'évoquer la subite virtuosité que lui confère son habit :

22. *Op. cit.*, p. 277.

Sganarelle : « Cinq ou six paysans et paysannes, en me voyant passer, me sont venus demander mon avis sur différentes maladies. »

Don Juan : « Tu leur a répondu que tu n'y entendais rien ? »

Sganarelle : « Moi ? Point du tout. J'ai voulu soutenir l'honneur de mon habit : j'ai raisonné sur le mal, et leur ai fait des ordonnances à chacun. »

Don Juan : « Et quels remèdes encore leur as-tu ordonnés ? »

Sganarelle : « Ma foi ! Monsieur, j'en ai pris par où j'en ai pu attraper ; j'ai fait mes ordonnances à l'aventure, et ce serait une chose plaisante si les malades guérissaient, et qu'on m'en vînt remercier. »

Comme dans *Le médecin malgré lui*, Sganarelle n'hésite pas à profiter de la *montre*, à faire le jeu des signes face à l'imaginaire, alors qu'il en dénonce, à toute occasion, l'usage pernicieux chez son maître, et que paradoxalement il croit en leur puissance : « Comment, Monsieur, vous êtes aussi impie en médecine ? », demande-t-il à Don Juan dans la même tirade.

Par sa situation inaugurale et sa place en conclusion, par les axes narratifs qu'il prend en charge, par la valeur collective de son système idéologique, par l'équivoque de son origine et de son rôle, Sganarelle anime la comédie et constitue un intermédiaire entre le public et la scène ; en même temps, il est un acteur du drame, siège d'un conflit entre la haine et la fascination, entre l'identification et le rejet. Son discours, rendu impuissant par la parole de Don Juan, risque de se perdre en elle. Il éprouve pour son déploiement magistral une admiration inquiète et lui oppose toute une rhétorique institutionnalisée, que son caractère emphatique rend vaine. A la limite, on pourrait dire que Sganarelle essaie des discours solidaires entre eux, mais dont aucun ne peut constituer un obstacle décisif. Pris dans une carence de la parole, impuissance et aphasie conjuguées face à la virtuosité du séducteur, le valet recule devant la nécessité impitoyable de la confrontation.

2. Molière.

Il faut que la Représentation et le Symbole détruisent le théâtre, le jeu, l'inconstance, et fassent surgir de l'abîme, pour les brûler, le feu que Don Juan avait usurpé. Mais la mort du séducteur doit survenir selon le point de vue qui la revendique ici, celui de la comédie : c'est à elle que revient la charge de ruiner l'illusion et de juguler la violence du désir.

La comédie constitue la seule matrice formelle admissible du *Don Juan*, dont elle prononce avec éclat le dernier mot : « Mes gages ! Mes gages ! » On pourrait dire que toute la pièce fonctionne comme un mot d'esprit mis en scène²³. Pour Freud, le mot d'esprit présente des rapports complexes avec l'inconscient : il peut exprimer des tendances refoulées sans que soit franchi un certain seuil de perception. A l'aboutissement de son travail, il a produit, dit Freud, « une différence de potentiel entre deux représentations ». L'une, anodine ou domestiquée, rassurante, prend le pas sur l'attente angoissée suscitée par l'évocation de la première. On peut voir, sous le visage trivial de l'argent perdu, un retour à une réalité connue, à une représentation anodine, le triomphe, fût-il seulement — enfin — verbal, d'une expression partielle, mais admise, puisque à la fois elle fait partie du contrat et qu'elle constitue le seul domaine, à côté de la nourriture, où Sganarelle ose transgresser la loi.

Pourtant, derrière le Sganarelle floué une fois encore, se dessinent les contours du danger que la mort de Don Juan a permis d'éviter et du conflit qu'elle résout, dont la proposition de déguisement de l'acte II, 5, au moment où le maître ordonne au valet l'échange de leurs vêtements, avait donné la mesure : « O Ciel, suppliait Sganarelle, puisqu'il s'agit de

23. Cf. Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Corti, 1964, p. 18 : « Je soutiendrais volontiers la thèse qu'une comédie bien construite n'est qu'un vaste et complexe trait d'esprit. » Certaines remarques de Mauron conviennent admirablement au Sganarelle du *Don Juan*, ainsi : « L'art comique est fondé sur une fantaisie de triomphe. Il n'en est pas de plus profonde que d'avoir vaincu la mort » (p. 36). Malheureusement, au moment où il traite de la pièce (dans « L'évolution créatrice de Molière », in *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Corti, 1963, pp. 270-298), Mauron n'est guère convaincant, précisément parce qu'il manque le rôle de Sganarelle, et cherche à faire porter le comique sur Don Juan.

mort, fais-moi la grâce de n'être point pris pour un autre ! » Le soulagement et le rire finals sont terriblement ambigus : en énonçant un « Ah ! ce n'est que de la comédie », ils donnent à reconnaître les enjeux réels. Cette technique parcourt toute la pièce et contribue à rendre spectaculaires et vaines les interventions des autres personnages en désamorçant systématiquement leur gravité, à l'aide de quelques répliques (« Sganarelle, le Ciel ! » — « Vraiment, oui, nous nous moquons bien de cela, nous autres »), et du jeu de scène de Sganarelle.

La dernière pitrerie de celui dont secrètement, tout au long de cette étude, je me suis fait en quelque sorte l'avocat, et dont la complexité et la visée n'avaient plus besoin que de ce dernier tour pour apparaître pleinement, interdit pour le moins de placer Molière derrière la condamnation de Don Juan, à savoir derrière le Ciel et le système du symbole. Mais elle interdit aussi de le mettre derrière le séducteur et le redoublement. Le point de vue de Molière est une mise en scène critique, obtenue par le moyen du rire, de l'affrontement du séducteur et du symbole. Les dévots de l'époque n'ont pas pardonné cette lecture détersive : ainsi ont-ils censuré non seulement tous les passages contre la religion qui émanent de Don Juan, mais aussi les divers « excès » de Sganarelle (le moine bourru, etc.²⁴). En supprimant la dernière réplique, les censeurs empêchaient la pièce de se retourner sur elle-même et d'infliger à la leçon morale un démenti équivoque. Ils avaient compris que le *Don Juan* est plus qu'un possible plaidoyer pour le libertinage : ce qu'à travers la scénographie du conflit fondamental entre le discours de l'ordre et celui du dévoiement Sganarelle affirme par son exclamation finale, ce que ses interventions avaient préparé tout au long de la pièce, c'est le triomphe de la comédie.

Ce triomphe joue son rôle aussi dans le rapport que le travail de Molière entretient avec la tradition du *Don Juan*. Il ne s'agit pas de reprendre ici les considérations sur les sources de Molière, mais de mettre en lumière le fait que celui-

24. On trouve les témoignages des « adoucissements » dans les exemplaires cartonnés de l'édition posthume de La Grange (1682), et surtout dans la version rimée de Thomas Corneille, jouée pendant cent cinquante ans à la place de l'original.

ci a traité sa pièce, non dans une perspective d'imitation, mais selon une démarche intertextuelle complexe. On l'a dit, son *Don Juan* absorbe plusieurs types de discours codés qu'il donne en spectacle et sur lesquels il se construit lui-même. On voit passer la topique précieuse et la rhétorique religieuse, la stylisation pastorale et le discours cornélien ; on peut y déceler également un lieu commun essentiel des *Don Juan* antérieurs, dont Molière fait une réécriture critique. Comme le soulignent tous les commentateurs, la légende de Don Juan est, à son origine, fortement empreinte de démonstration théologique. Le héros de Tirso représente le type du « damné par excès de confiance²⁵ » : « Comme ton échéance est lointaine ! », ne cesse-t-il de dire à l'heure du jugement. Giovanni Macchia, insistant sur les rapports de Molière avec les scénarios de la *Commedia dell'Arte*, note l'importance de l'athéisme dans la genèse de Don Juan. Traçant ce qu'il appelle « la biographie d'un fantasme », il décrit Don Juan comme un « héros du mal » : « Le donjuanisme est une protestation de l'instinct contre l'interdiction proclamée par les lois ; ou directement contre Dieu²⁶. » Mais il n'est pas moins évident que ces héros diaboliques, ces « Machiavel de l'amour », dans lesquels Macchia voit les ancêtres de Don Juan, sont mis en scène dans des pièces qui les condamnent finalement. Ainsi l'*Ateista fulminato* se termine-t-il par une scène où le séducteur paie ses crimes en enfer. Ainsi, dans les tragi-comédies françaises antérieures à Molière, la vertu triomphe-t-elle sans ambiguïté dans des conclusions parfaitement et tout uniment moralisantes. En outre, ce qui chez les *comici* constituait une réserve de lazzi et de tours, Macchia le montre, ne choquait guère, car ces éléments blasphémateurs ou audacieux, noyés dans une succession d'effets comiques disparates, n'étaient pas liés.

Chez Molière, au contraire, tout se tient, et tout reste équivoque d'un bout à l'autre : le rire n'efface pas la gravité des thèmes, et la condamnation ne fait pas oublier qu'on s'est moqué de cette gravité. Molière fait de la punition elle-même un *effet de théâtre* : la théophanie participe de

25. J. Rousset, *op. cit.*, p. 134.

26. G. Macchia, *Vita, avventura e morte di Don Giovanni*, Editori Laterza, Bari, 1966, p. 13 (je traduis).

l'illusion inhérente à la théâtralité. Abîme s'ouvrant sur le plateau et tonnerre éclatant dans les cintres, le Ciel à son tour *ne ferait-il pas la montre* ? La comédie moliéresque, se saisissant de la tyrannie du symbole comme de beaucoup d'autres, en découvre les ressorts et fait voir à quel imaginaire elle s'adresse.

« Le génie de Molière », dit encore Macchia dans son introduction, « avec ses saillies et ses trouvailles irrésistibles, reste un génie critique : critique à l'égard de la tradition théâtrale et d'une conception du théâtre qui s'affermait en France pendant ces années-là » (p. XVII).

Molière a souvent affirmé, avec toute son époque, la fonction morale de la comédie. Son œuvre est pourtant trop sensible à l'ambiguïté de la représentation théâtrale, et plus largement à la duplicité des signes, pour ne pas laisser entendre aussi que le rôle de la scène, s'il doit être critique, ne peut devenir apologétique. Lorsqu'on montre dans ses détours, et peut-être avec complaisance, le spectacle qu'on est censé dénoncer, lorsqu'on manie les ficelles de l'illusion théâtrale, qu'on les invente, ne sait-on pas à quels fastes on convie l'imaginaire du public ?

3. *La recherche de l'image.*

On peut vérifier chez les contemporains qu'ils comprennent tout de la comédie lorsque Molière la leur joue, et qu'ils condamnent en connaissance de cause son visage inquiétant :

« Qui peut supporter la hardiesse d'un farceur qui fait plaisanterie de la religion, qui tient école du libertinage, et qui rend la majesté de Dieu le jouet d'un maître et d'un valet de théâtre, d'un athée qui s'en rit, et d'un valet, plus impie que son maître, qui en fait rire les autres ? [...] Un Molière, pire que tout cela, habillé en Sganarelle, qui se moque de Dieu et du Diable, qui joue le Ciel et l'Enfer, qui souffle le chaud et le froid, qui confond la vertu et le vice, qui croit et ne croit pas, qui pleure et qui rit, qui reprend et qui approuve, qui est censeur et athée, qui est

hypocrite et libertin, qui est homme et démon tout ensemble : *un diable incarné*, comme lui-même se définit ²⁷ ».

L'image du diable, qu'on a vue se profiler derrière la figure du séducteur, s'empare rétrospectivement des traits de Sganarelle, dont l'ambivalence, apparemment résolue par la théophanie, se montre en double fond plus radicale encore. Mais, surtout, cette image qui se cherche et se fixe tour à tour sur les deux personnages qui occupent l'avant-scène, apparaît comme le chiffre du théâtre lui-même. En détruisant la fascination qu'il exerce sous la forme de Don Juan, le théâtre se contemple dans le mirage séduisant qui le représente et le condamne en même temps. En confiant cette destruction au règne de l'équivoque burlesque, il la *joue*, et ne fait que transposer sur un autre registre l'empire de l'imaginaire : Don Juan meurt d'une mort de théâtre, toujours effacée et toujours renouvelable.

Le résultat de ce chassé-croisé est double : la mort de Don Juan apparaît comme le meurtre sacrificiel du comédien et du théâtre, de la séduction, de ses gestes et de son discours, et, d'autre part, l'anathème que l'institution et son édifice moral jettent sur le mirage des apparences se retourne contre lui-même et se ridiculise : il devient, comiquement, son propre singe. Ainsi, d'une certaine manière, ce qui se cherche, se fuit, s'apparaît, se détruit, se relance, c'est toujours l'image du théâtre, à travers le ballet du séducteur, du pitre et du symbole. Ou, mieux encore, c'est l'image de la théâtralité, mise en fuite et redoublement des signes vides, en proie à son propre vertige et heurtée au pouvoir d'une Représentation qui se prétend inéluctable, une, absolue, mais porte en elle-même le germe de sa perversion.

27. *Observations sur une comédie de Molière intitulée Le festin de Pierre*. On pourrait citer de nombreux passages de ces *Observations* : c'est un précieux document, qui permet souvent de rétablir toute l'acuité de la pièce malgré les censures, ce que son zélé auteur n'a eu garde d'imaginer, mais dont il saisirait peut-être l'ironie. On sait en effet que les remarques fulminantes de l'anonyme B. A. Sr. R. viennent corroborer le texte de l'édition d'Amsterdam (1683). Citons encore, à propos de la fin de *Don Juan* : « Le foudre est un foudre en peinture, qui n'offense point le maître et qui fait rire le valet. » Où trouver un meilleur appui à la thèse de la puissance critique de Molière ?

S'il y a à ce vertige un aboutissement, ce ne peut être qu'un trompe-l'œil, une mise en perspective de deux miroirs. Le texte diabolique, comme le montre si bien la voix anonyme du Sieur de Rochemont, c'est la comédie elle-même, indécidable et balancée comme le masque versatile de Sganarelle, qui tout à la fois « se moque de Dieu et du Diable, joue le Ciel et l'Enfer, souffle le chaud et le froid, confond la vertu et le vice, croit et ne croit pas, pleure et rit, reprend et approuve... », bref, établit son règne sur une équivoque scandaleuse.

« Mes gages ! Mes gages ! » : l'exclamation de Sganarelle réalise l'apothéose du plus bas niveau dramatique et diégétique et le transforme en plus haut niveau du texte. Le divin et le diabolique ne peuvent plus être distingués l'un de l'autre. Cette imbrication constitue la dimension la plus profondément irrecevable, aux yeux de l'idéalité du tableau 1, et c'est à elle qu'il convient de réserver le nom de Molière. Le scandale n'est ni le désir ni la séduction, mais le fait de présenter ceux-ci dans une perspective telle que leur condamnation vienne *de plus bas*. C'est par cette perspective que Molière existe dans son œuvre : non pas à la façon d'une marque stable, mais comme ce qui s'y passe, ce qui la traverse, comme le mouvement lui-même : insaisissable.

II. LA RENARDIE

A Roger Dragonetti

« L'homme, cet animal complexe, menteur, artificieux et impénétrable qui dérouté les autres animaux moins par sa force que par sa ruse, a inventé la bonne conscience pour pouvoir jouir de son âme comme si elle était une chose *simple* ; et la morale tout entière est une longue, une hardie falsification sans laquelle nous ne pourrions prendre aucun plaisir au spectacle de notre âme. A la considérer de ce point de vue, il entre peut-être dans la notion d' « art » bien plus de choses qu'on ne le croit communément. »

Nietzsche, *Par-delà bien et mal*.

6. La problématique médiévale de la parole : les ambassadeurs

Le fonctionnement du discours séducteur que le *Don Juan* met en œuvre se retrouve aussi bien en remontant le cours de l'histoire vers les premières manifestations de notre littérature qu'en descendant sa pente vers l'époque actuelle. On ne préjugera pourtant en rien de filiations ni de passages, puisqu'on se propose avant tout de décrire un imaginaire du signe selon la fécondité de ses lois propres.

Il n'est pas de texte, dans la littérature médiévale, qui mène aussi loin les stratégies de la diabolie que ne le fait *Le roman de Renart*, ou du moins certaines des vingt-quatre « branches », d'intérêt très inégal, qu'on peut compter dans les diverses collections¹. Discours symbolique et discours diabolique y sont affrontés sans la médiation d'une figure de balancement, comme l'était Sganarelle : l'analyse, ne pouvant s'appuyer sur ce pivot, devra trouver des procédures originales.

1. Le dévoiement.

L'épisode des ambassadeurs, dans la branche I, nous introduira aux subtilités de celui qu'on nomme dès l'entrée le *sodoiant* (v. 22 : le séducteur, le trompeur).

1. Cf. *Le roman de Renart*, éd. de M. Roques, Champion, à partir de 1948 (ms. de Cangé). Pour tout ce qui concerne les différentes collections et la description du manuscrit choisi, voir l'« Introduction » qui figure en tête du premier volume de Roques, puis les introductions des volumes suivants. A de rares occasions, notamment pour l'une ou l'autre branche non encore publiée par Roques, j'ai fait appel à l'édition d'E. Martin, Strasbourg, 1882-7 (qu'on trouve aussi, pour cinq branches avec traduction allemande, chez Wilhelm Fink Verlag, Munich, 1965, par les soins de H. Jauss-Meyer).

Lassé des crimes et des mensonges de Renart et pressé par tous les barons réunis en conseil, le roi s'est décidé à convoquer le goupil devant sa cour pour le juger. Il charge Brun d'aller chercher le traître et de l'amener, toutes affaires cessantes, devant le tribunal. Lorsque l'ours arrive au château de Renart :

« Renart, fait il, parole a moi :
je sui Brun, mesagier le roi.
Venez ça fors en ceste lande,
si vos dirai que il vos mande. »

(V. 509-12 : « Renart, fait-il, parle-moi : je suis Brun, le messager du roi. Sortez dans cette lande, je vous dirai ce qu'il vous mande »).

Brun s'efface devant le message du roi et ne s'inquiète que de sa transmission correcte. Mais Renart qui, au demeurant, sait déjà ce que l'autre doit lui dire, se soucie uniquement de la manière dont il pourra berner le messager. Il lui faut s'attaquer d'abord à cette transparence de la parole pour que Brun, oubliant sa fonction, se ressouvienne de lui-même :

« Bruns, fait Renart, biax douz amis,
com an grant poine vos a mis
qui ça jus vos fist *desvoier* ! »

(V. 519-21 : « Brun, fait Renart, beau doux ami, quelle grande fatigue vous a imposée celui qui vous a égaré par ici ». Je souligne *desvoier*, difficilement traduisible : détourner, sortir du chemin.)

Voilà d'un mot toutes choses inversées, et le droit chemin devenu un détour. C'est en effet le propos même du messager et la droiture de son discours que Renart fait ainsi *dévier* — avant de s'engager lui-même dans le biais d'un récit où Brun achèvera de s'égarer. Il va lui montrer que la cour, d'où l'ambassadeur tient sa puissance, n'est pas le lieu de la justice, mais celui de la plus criante injustice : on y traite le riche avec tous les égards, alors que le pauvre n'y trouve que honte et mépris :

« Mes povres hom qui n'a avoir
fu faiz de la merde au deauble :
ne siet a feu, ne siet a table,
einz menjue sus son giron. »

(V. 532-5 : « Mais le pauvre homme qui n'a pas de fortune a été fait avec la merde du diable : il ne s'assied ni près du feu ni à table, mais mange sur ses genoux »).

La caution de la parabole biblique², passée au rang de topos de la condition sociale des pauvres, a pour rôle principal de rendre véridique le récit de Renart. Si l'on tient le *Roman* pour une satire sociale, on pourra montrer que Renart ne ment pas en accusant la cour : celle-ci est corrompue, le roi se laisse acheter et la justice ne fait souvent qu'entériner le droit du plus fort. Mais, du point de vue du texte, ces constatations historiques sont de peu d'importance : ce qui compte, c'est que Renart attaque l'image sacralisée d'une justice supérieure du côté de ce qui la garantit et non du côté de ses avatars terrestres.

Car il ne s'agit jamais, dans le texte médiéval, que des critères réalistes, au sens moderne, viennent authentifier le discours en l'insérant dans le réel extra-textuel, mais que le discours se réclame d'une *autorité* irréprochable. A la limite, d'ailleurs, il suffit qu'une autorité textuelle quelconque soit citée (livre, conte, écrit, estoire) pour que le sceau de la vérité soit apposé sur le récit. L'*auctoritas* constitue en quelque sorte la matérialisation du sens dans le texte, une marque symbolique dont l'ancienneté garantit la valeur : comme le seigneur possède la terre, on pourrait dire que les *auctores* possèdent l'authenticité du sens. Faire appel à l'un d'eux, c'est noter dans le discours le contrat qui le légitime.

Dans la réponse de Renart à Brun, la paraphrase du récit biblique, ou plutôt, en termes de rhétorique, son *amplification*, expose la conjonction d'un code et d'une expérience. Ce n'est pas l'expérience qui vérifie le code, mais le code qui certifie l'expérience. Le code est la source du savoir, il procède directement de Dieu, a fortiori lorsqu'il s'agit de la Bible, qui constitue la référence par excellence, comme

2. « Le mauvais riche et Lazare », *Luc*, 16, 19-31.

réalité historique, comme inscription et comme interprétation de tout réel.

Le monde et ses objets sont toujours déjà textuels. Chaque événement invite à être lu selon l'écriture qu'il recèle ; de même, chaque récit constitue un *analogon* (réactivation théologique de la notion de *comparatio*) de l'inscription sacrée, qui est sa réalité profonde. Tout récit est nécessairement en surimpression, et son « original » l'institue comme raison et comme enseignement. Comme raison parce que le récit, répétant la pensée de l'origine, manifeste le logos, et comme enseignement parce qu'il donne à lire le sens qu'il porte en le rendant visible. Le récit, comme le mot, est un écran précieux dans lequel brille l'*étymon*.

La sémiologie médiévale est ainsi tournée vers l'invisible, le symbolisé, beaucoup plus que vers le monde, le visible. Ne donnant qu'une place inférieure au langage humain, elle enracine la production du sens dans le Verbe divin, et la lecture des signes dans une quête du sens figuré, accessible par ressemblance ou typologie : d'où le rôle fondamental des mécanismes de l'allégorie, qui permettent de retrouver le spirituel dans le littéral³.

Pour l'auditeur médiéval (pour Brun), le récit de Renart est donc vrai. Mais c'est là, d'un autre point de vue, sa moindre qualité. L'essentiel réside dans l'usage que fait Renart de cette véracité : dévoilant l'injustice dans le lieu qui incarne la justice, elle lui permet de *séparer* le tribunal royal de son substrat sacré. Le mal règne, dit Renart, dans ce corps qui devrait être l'arbitre du bien. Voilà du même coup l'ambassadeur destitué, coupé de la puissance dispensatrice, en tout cas de la (bonne) foi qui l'autorisait à s'en réclamer. Il n'est pas l'émissaire de la justice, mais le serviteur des riches et des pécheurs, et pécheur lui-même.

3. La distinction fondamentale de la sémiologie médiévale porte sur le couple Visible/Invisible, où le visible est symbole d'une réalité invisible, mais conçue comme seule véritable chose. Il paraît vain de vouloir articuler cette distinction sur la séparation moderne entre référent et signifié : au Moyen Âge, signifié et référent sont une seule et même chose, qu'on ne saurait faire correspondre à une « image mentale » ou à une « réalité extra-systémique ». De plus, c'est de cette chose-sens (*res*) qu'émane le plan de l'expression (*signa*). Voir J. Chydenius, « La théorie du symbolisme médiéval », in *Poétique* 23, 1975, pp. 322-41 ; cf. également, dans le même numéro, A. Strubel, « *Allegoria in factis* et *Allegoria in verbis* », pp. 342-57.

Le récit vrai de Renart exerce une violence contre le système même sur lequel il fonde sa véracité : il détourne la caution biblique de son rôle de garante du sens et du réel et l'utilise pour étayer un mensonge. Sachant le sort qu'on y réserve au pauvre, explique en effet Renart, je ne voulais pas me rendre à la cour avant d'avoir rempli mon ventre :

« Je m'en devoie a cort aler,
mais qu'eüsse mangié ainçois
d'un merveillex mangier François. »

(V. 522-4 : « Je devais me rendre à la cour, mais non sans avoir mangé auparavant d'un merveilleux repas français »).

L'*auctoritas* est prise au piège, et vient témoigner devant Brun que les affirmations du goupil sont bonnes et vraies. Mais Renart ne se contente pas de corrompre la rationalité du discours et de fausser l'enchaînement des causes et des effets. Il joue en maître des pouvoirs du récit : ici, de celui de *distraindre* et d'égarer son auditeur. Son histoire, contée sur le mode du général (il s'agit du « povre hom » mal reçu à la cour), constitue, on l'a dit, une *amplificatio* admirable du topos biblique et utilise toutes les ressources de la rhétorique dans la structure de l'enthymème. En voici la conclusion :

« Por tel afaire com vos di,
biax tres douz sire, puis midi
ai ge toz mes maus aünez,
dont je me sui desgeünez. »

(V. 551-4 : « C'est pour cela, comme je vous l'ai dit, beau très doux sire, que depuis midi j'ai rassemblé tous mes mets, dont j'ai déjeuné »).

Le mensonge est repérable, pour l'auditeur prévenu : ce n'est pas « por tel afaire com vos di » que Renart a mangé, mais tout simplement parce qu'il avait faim, ce dont le texte a pris soin de nous avertir. L'habileté rhétorique est destinée bien sûr à persuader l'ours de la bonne foi de Renart, mais aussi, après l'avoir détourné de sa mission, à le conduire

avec sûreté vers le plat qui lui est présenté en conclusion, à savoir ce que Renart a mangé, dont l'annonce, dès le début du discours, sous la forme de ce « merveilleus mangier françois », ne pouvait qu'allécher un auditeur réputé particulièrement glouton. Séduit tout à la fois par le fumet de cet étonnant déjeuner et par les détours d'un récit suprêmement habile (lui aussi parfaitement *françois*, cf. p. 128), rassuré par la présence biblique du pauvre, l'ambassadeur tombe en extase lorsque enfin lui est révélé ce dont Renart a fait ses délices :

« Et si ai mengi .VI. danrees
de novel miel en bonnes rees. »

(V. 555-6 : « Et j'ai mangé ainsi six portions de miel nouveau, tiré de bons rayons »).

La séduction opère bien par un détournement : Brun, égaré de la droite ligne que représentait l'idéale transmission du message, est conduit, par la ruse du discours, sur la voie du désir :

« Nomini Patre, Cristum fille,
dist Bruns, por le bel cors saint Gile,
Renart, ce miel, dont vos abonde ?
Ce est la riens en tot le monde
que mes las vantres plus desirre⁴. »

(V. 557-61 : « Nomini Patre, Cristum fille, dit Brun, par les belles reliques de Saint Gilles, Renart, ce miel, d'où vous vient-il en telle abondance ? C'est la chose du monde que mon pauvre ventre désire le plus »).

Rendre présent pour la victime l'objet de son désir, telle est la stratégie du séducteur, par où s'éclaire derrière Renart la figure du diable. Il ne s'agit nullement de donner la chose même, mais seulement d'en évoquer l'attrait, autrement dit d'en parler. Le désir est déjà dans la victime, il suffit au tentateur de l'éveiller en faisant croire à la proximité de

4. Il suffit, dans ces deux derniers vers, de remplacer *vantres* par *cuers* (le cœur) pour obtenir une formule type du lyrisme courtois.

son objet, donc à la possibilité de sa satisfaction. L'aveuglement de Brun est exemplaire et, du piège où il tombe, « li chaitis ne s'aparçoit » (v. 566), terme qu'on ne prendra pas seulement dans le sens courant de « pauvre », « malheureux », mais dans lequel, selon l'étymologie, il faut entendre *captif*, et même *captivé*.

Pour mieux assurer sa prise autant que par jeu, semble-t-il, Renart s'amuse à prolonger les échos de cette situation :

« Bruns, dist Renart, se je savioie
que je trovasse en toi *fience*
ne *seürté* ne *aliance*,
foi que je doi mon fil Rovel,
de gentil miel fres et novel
vos enpliroie encui le ventre. »

(V. 568-73 : « Brun, dit Renart, si je savais pouvoir trouver en toi confiance (*foi*), certitude, engagement, par la foi que je dois à mon fils Rovel, je vous emplirais dès aujourd'hui le ventre de noble miel frais et nouveau ». Je souligne les termes empruntés au vocabulaire de la féodalité.)

Il accuse même Brun de ce dont celui-ci, s'il était libre de la fascination qu'exerce sur lui le miel, le soupçonnerait de prime abord, de « *traïson*, de *felonie* » (v. 583).

En prenant à son compte le soupçon et en le proclamant dans les termes mêmes du code féodal, Renart enlève à l'ours la possibilité de manifester son éventuelle méfiance : car celui qui se plaint selon le code ne saurait forfaire au code lui-même et le reconnaît nécessairement pour loi. Prisonnier déjà de son désir, Brun s'enferme et jure sa foi à Renart :

« Vos avez droit, que, par l'omaige
que je fis Noble le lion,
je n'ai a vos entencion
d'etre traîtres ne trichierres. »

(V. 588-91 : « Vous avez raison, car, par l'hommage que je fis à Noble le lion, je n'ai pas l'intention d'être envers vous traître ni fourbe »).

Voilà le monde retourné : le *droit*⁵, qui était l'apanage de la parole royale et que l'ambassadeur avait charge de faire respecter, Brun l'établit maintenant du côté de Renart, lui donnant sa garantie en évoquant le geste qui le fonde : l'hommage rendu au seigneur. Avec un plaisir évident, le texte de la branche I superpose exactement le discours du contrat au mensonge qu'il permet à Renart de nouer. Car l'ambassadeur, si soucieux de la transparence de la parole, représente le code lui-même, que Renart retourne à son profit. Dans la bouche du séducteur, le code féodal n'est qu'un discours, le discours de la *fience*, dont il faut savoir agencer les termes pour qu'il fonctionne parfaitement dans sa clôture. Brun n'a pas quitté le droit fil de ce discours : la droiture n'a cependant aucune prise sur les actions et sur les choses, dès le moment qu'elle est confrontée à Renart, c'est-à-dire à la possibilité d'un usage littéral et inversé.

« Bien vos en croi, dist li lichieres ;
je n'en quier autre seürté :
mis me sui en vostre purté »

(V. 592-4 : « Je vous crois, dit le perfide ; je n'en demande pas d'autre certitude : je me suis confié à la pure vérité de votre parole »),

conclut le goupil : finalement, le *lichieres* (perfide, mais aussi débauché : celui qui appâte) a l'ironie de se déclarer prisonnier de Brun, ou plutôt de sa *purté*, de sa pure vérité, à savoir précisément de la rectitude du code. Qu'il s'agisse pour Renart de pur langage (et dont, ici, d'antiphrase), le texte nous le confirme au vers suivant :

« Qant qu'il li *dist*, cil li ostroie. »

(V. 595 : « Quoi qu'il [Renart] lui dise, celui-ci le lui accorde »).

Ainsi se parachève le dévoiement de la parole, dont la souveraineté n'est plus du côté de la loi, mais du côté de

5. « Vous avez droit » signifie certes « vous avez raison » ; mais, en même temps, le *droit*, c'est la ligne droite, la droiture, le pouvoir de parler selon le code.

ce que celle-ci tente de réprimer devant son tribunal, le mensonge et le désir.

2. *La captation.*

La seconde ambassade, celle de Tibert le chat, propose une démonstration complémentaire. Loin de s'oublier au profit de son message, Tibert craint beaucoup pour sa personne. Aussi s'arrête-t-il devant la tanière :

« Mout doute Renart et resoigne
qu'il n'ose entrer en sa maison.
Par defors conte sa raisson,
mais il n'i avra ja gahaing. »

(V. 780-3 : « Il redoute Renart et le craint tant qu'il n'ose entrer chez lui. Il lui transmet son message de l'extérieur, mais il n'en aura aucun bénéfice »).

Toute son ambassade est gouvernée par cette crainte de l'enfermement :

« Lors reclama saint Liénart,
qui delivrer sieut les prisons,
qui le gart par ses oroisons
des mains Renart son conpaignon. »

(V. 762-5 : « Alors il implora saint Léonard, qui délivre habituellement les prisonniers, de le protéger par ses prières des mains de Renart son compagnon »).

C'est que Tibert représente le code contre son gré, et indique à Renart avec d'extrêmes précautions combien il tient à être distingué de son rôle et de ses mandants :

« Renart, nel tenez a desroi ;
je vaing ici de par le roi,
ne quidez mie je vos hace.
Li rois vos het et vos menace
et Bruns et Isangrin li cous. »

(V. 801-5 : « Renart, ne le tenez pas pour une action mauvaise : je viens ici sur l'ordre du roi, ne vous imaginez

pas que je vous déteste. Le roi vous hait et vous menace, et Brun et Isengrin le cocu »).

S'imaginant se libérer de la parole, et s'en protéger en restant un simple porte-voix, il l'accomplit au contraire. Devenu, par un déplacement impitoyable, l'emblème du sens et le symbole de l'Autre qui lui confère la parole, selon la fonction théologique et féodale de l'*envoyé*, il subira lui-même un traitement symbolique. Tibert et Renart vont échanger leur position (dedans/dehors), la crainte et la ruse partager leur vertu anticipatrice, en exposant la problématique d'une parole conçue comme prison — pour celui qui la transmet et pour celui qui la reçoit.

Ce pivotement s'annonce dès le début du dialogue :

« Renart, faist il, biax douz conpaig,
di moi, *ies tu or ça dedanz ?* »

(V. 784-5 : « Renart, fait-il, beau doux compère, dis-moi, es-tu donc là-dedans ? »).

Question à laquelle Renart, avant de répondre aimablement à haute voix, réplique « entre ses danz » :

« Tibert, par vostre male joie
et par vostre male aventure
soiez entrez en ma pasture !
si serez vos, s'engin n'i faut. »

(V. 788-91 : « Tibert, puissiez-vous être entré dans ma pasture [action de manger ; lieu où l'on mange, pour des animaux ; chose qu'on mange] pour votre malheur, et pour y trouver votre mauvaise aventure ! Et vous la trouverez, si la ruse y suffit »).

Comme pour permettre à cette malédiction de se vérifier, Tibert n'a rien de plus pressé, une fois qu'il a annoncé son message et que Renart l'a rassuré sur ses intentions, que de demander à manger :

« Mes je ai certes si grant faim
que tote en ai corbe l'eschine.
Avez vos ne coc ne geline
ne chose c'on peüst mengier ? »

(V. 816-9 : « Mais j'ai si grand faim que j'en ai l'échine toute courbe. N'avez-vous ni coq ni poule, ni rien qu'on puisse manger ? »).

L'ambassadeur, guidé par son angoisse au moment où il s'en croit quitte, se précipite dans le champ où Renart règne en maître, dans sa « pasture », à savoir le champ du désir, représenté le plus souvent, dans le *Roman*, par la faim. Une permutation a eu lieu : alors qu'auparavant la crainte de Tibert présidait au déroulement du récit, c'est maintenant la ruse de Renart qui en tient les fils. Il semble que le texte, par sa logique propre, veuille désigner dans la figure de la ruse une stratégie de *captation*, et cela sans que cette violence n'atteigne le sens général de l'épisode, la puissance symbolique d'une parole qui enclôt les corps comme les discours.

La fin du passage obéit à un scénario tout à fait semblable à celui de l'ambassade de Brun : le séducteur, ayant obtenu de Tibert l'aveu de son désir, met en scène cet objet spécifique (les souris et les rats, bien évidemment) dans un discours habile, et conduit là où il le veut sa victime aveuglée, qui « n'i entent barat ne gile⁶ » (V. 831 : « Qui n'y perçoit ni fourberie ni ruse »).

Sous la fonction et sous le rôle que chacun s'attribue dans son rapport à cette fonction, Renart révèle l'empire du désir, que rien ne peut contenir. De plus, le traitement qu'il inflige aux messagers représente celui qu'il fait subir à la parole elle-même. Ainsi Brun, pour avoir écouté le séducteur, laissera ses oreilles et la peau de sa tête dans un chêne fendu où il croyait pouvoir lécher du miel : or, dans le *Roman*, le miel est une figure du discours séducteur, comme en témoigne ce

6. *Barat* : « ruse, tromperie, fourberie ». Cet art maîtrisé par Renart est un art du langage : *barater* signifie « tromper par la parole ». La *gile* (*guile*), c'est la « ruse », la « perfidie ». Le mot s'entend dans *Guillaume*, et ce rapprochement a pu influencer la diégèse, parfois rouée, de la geste de Guillaume d'Orange ; il s'entend aussi dans le nom de cet étrange saint *Gilles* qu'évoque innocemment Brun (« Por le bel cors saint Gile »). Dépositaire du secret incestueux de Charlemagne et témoin miraculeux des événements de Roncevaux, ce saint joue dans la *Chanson de Roland* un rôle complexe (voir G. Paris *La vie de saint Gilles*). Le mot résonne aussi dans l'*évangile* (souvent à la rime), de manière encore plus scabreuse.

passage du procès où le mouton, qui prend la défense de Renart, s'entend répliquer :

« Je quit Renart vos a loé
et de son miel vos a doné. »

(V. 1391-2 : « Je crois que Renart vous a flatté et vous a donné de son miel »).

Mais cette désignation figurée se greffe sur une symbolique toute contraire : le miel signifie habituellement le coeur même du discours, le symbolisé secret et délectable, et finalement la parole divine⁷. C'est ainsi à un autre dévoiement que se livre Renart lorsqu'il offre à l'ours un miel qui ne peut se lire que par inversion du sens. Le chêne fendu, le coeur de l'arbre, devient un piège infernal où l'ambassadeur trop zélé, prompt à vouloir disparaître devant la parole comme à se l'approprier, ne trouvera que la monnaie de sa naïveté. Quant à Tibert, qui désirait tant sortir du mécanisme symbolique, il sera pris au lacet dans un trou où Renart lui avait assuré qu'il trouverait des souris.

Quand finalement Renart se rendra devant le tribunal, il refusera toute responsabilité dans les malheurs de Tibert et de Brun. Car, dira-t-il, ce sont eux qui sont coupables de leur désir. Mais ce que ses victimes ne peuvent lui pardonner, c'est d'avoir éveillé en elles le désir d'un objet absent, de les avoir poussées à l'expérience terrifiante de ce manque de l'objet. A travers les stratégies de la tentation, on découvrira en bien des lieux du *Roman de Renart* cette même faille : elle est le champ d'exercice de la ruse parce qu'elle fait partie de la structure du désir.

3. *Le cheminement de la parole.*

Au cours des trois ambassades de la branche I (Brun, Tibert, Grimbert), l'espace se modifie selon qu'il représente la précipitation, la crainte ou la prudence. Non qu'il se plie simplement aux catégories de la psychologie animale, mais

7. L'amour de l'ours pour le miel, éclairé par cette valeur symbolique, s'accorde parfaitement avec son zèle d'ambassadeur.

parce qu'il reflète le rapport que les ambassadeurs ont avec leur fonction.

Entre la cour et la tanière de Renart, le chemin de Brun traçait une ligne idéale et parfaitement droite :

« Par mi le val d'une couture »

(V. 466 : « Au milieu d'un vallon cultivé »),

« Tres par mi *l'adresce d'une aire.* »

(V. 496 : « En traversant les lieux en droite ligne »).

Le chemin de Tibert, en revanche, passe

« par mi le *fonz d'une valee* »

(V. 760 : « En passant par le fond d'une vallée »),

indiquant dans son resserrement l'anxiété de celui qui l'emprunte. La route de Grimbert le blaireau est encore toute différente :

« Et il s'en va par un prael,
après se mist par un grant bos ;
[...]

Au vespre trueve son essart,
un santier qui bien le conduist
au mes Renart devant la nuit. »

(V. 964-70 : « Et il s'en va par une prairie, puis s'engage dans un vaste bois ; [...] Au soir, il trouve un endroit défriché [le sien ?] et un sentier qui le conduit à la maison de Renart avant la nuit »).

Autre encore l'itinéraire de Maupertuis à la cour pour Renart, contraint de s'y rendre, et qui sait que sa mort est jurée :

« Or s'an vont li baron a cort
et *passent l'eve* qui la cort
et *les destroiz de la montaigne* ;
après entrent en la chanpaigne. »

(V. 1163-6 : « Les barons s'en vont alors à la cour, et traversent la rivière qui court par là et les défilés de la montagne ; ils entrent ensuite dans la campagne »).

L'espace est entièrement *codé* et, en tant que tel, il est le chemin du symbolisé. C'est pourquoi le chemin figure le passage de la parole, et pourquoi l'ambassadeur qui s'y engage ne peut éviter d'être confondu avec sa fonction. Voilà précisément ce que redoute Tibert dès le moment où le roi lui confie sa mission :

« Tibert ne l'osa refuser,
que, s'il le poïst trestorner,
encor fust sanz lui le santier. »

(V. 753-5 : « Tibert n'osa pas refuser [la mission], alors que, s'il avait pu s'en débarrasser, le sentier l'attendrait encore »).

Brun, lui, vit sous le régime d'un rapport naïf, lourd, d'immédiate et complète identification à son rôle. Imaginairement, il est devenu le code et, selon la représentation qu'il s'en fait, se croit immatériel, pure faculté de communication, véhicule idéal du message. Non seulement il se déplace sur un chemin rectiligne, mais il essaie d'atteindre directement son destinataire en pénétrant lui-même dans la tanière de Renart. Ironie, l'entrée est trop étroite pour lui, et sa corpulence l'empêche de la franchir :

« Por ce que il fu gros par cors,
ce poise lui, remet dehors. »

(V. 497-8 : « Comme il était corpulent, à son grand regret, il dut rester dehors »).

Tout se passe comme si la parole, que les ambassadeurs doivent transmettre, rencontrait un imaginaire qui théâtralise le rapport du messager à sa fonction. Le texte s'amuse visiblement à faire surgir cet imaginaire de son frottement avec les choses, des résistances ou des confirmations qu'elles lui présentent. Finalement, seul le troisième ambassadeur, Grimbert le blaireau, cousin de Renart, dont le parcours avait été long et complexe, parvient à entrer dans la maison du traître et à lui faire connaître le commandement du roi. Il a eu soin de se munir, au départ, d'une lettre scellée aux armes royales, qui le protège de façon quasi magique, comme si le message, une fois écrit, était devenu indestructible et

bien distinct de la personne du messenger, qui cesse d'en être le répondant. Grimbart se trouve ainsi préservé de la contamination de la parole et, du même coup, capable de la faire respecter.

Les variations du chemin et les transformations de l'espace ouvrent directement sur la problématique de la parole et de sa transmission : ils la signifient ou, si l'on préfère, la symbolisent, puisque la symbolisation médiévale est précisément cette constante perméabilité à l'*autre* du sens. Le jeu de l'espace et du corps qui le parcourt met en scène l'action de la parole, et l'ambassadeur devient lui-même symbole de tout sujet de discours, qui ne fait jamais que transmettre un verbe qui le dépasse et le plie à sa loi. La parole chemine ainsi de deux manières : vers son destinataire, qui l'accueille, la repousse ou la dévoie, et dans le cœur du messenger, où elle révèle les identifications et les rejets imaginaires. Transposée sur le plan poétique, cette double voie aura des répercussions innombrables.

4. *Mobilité du symbolisant.*

Donnons un autre exemple de la valeur de la mobilité du texte et du monde. Tous les commentateurs ont noté l'incertitude des référents (au sens moderne) dans la désignation de l'habitat de Renart. Ainsi les traducteurs français de la branche I relèvent-ils, dans ce vocabulaire, une « absence de réalité précise » : « On ne peut demander à la littérature de précision bien grande, écrivent-ils, et le réalisme demeure superficiel : ce sont les mots qui comptent, l'évocation d'ensemble⁸. »

Posée ainsi, la question est un anachronisme flagrant. Il ne s'agit précisément pas de « réalisme », car la « réalité » désignée par le langage, selon le mouvement fondamental de l'intellection médiévale, est « spirituelle ». La réalité médiévale, c'est le sens, où prennent source le monde et le langage. Pour comprendre les variations de l'habitat de Renart, il faut

8. *Le roman de Renart*, br. I, trad. H. Rey-Flaud et A. Eskénazi, Champion, 1971, p. 121.

donc définir le sens des champs de référence et celui de leur confusion. Deux épisodes sont construits sur ces définitions : le viol d'Hersent (br. VIIa) et le siège de Maupertuis (br. I).

Dans le premier, Renart, poursuivi par la louve, se réfugie dans sa tanière. Hersent s'y précipite à sa suite, mais, trop corpulente pour pénétrer dans le trou du goupil, elle y reste prise à mi-corps. Renart sort par une autre issue et « viole » Hersent... Le vocabulaire dominant est celui de la *tanière* : « l'entrée d'un val crues » (5925), « la fouse » (5931), « la taisniere » (5935), « pertuis » (5986), — « l'entrée descendante d'un trou », « la fosse » (dans *fouse* s'entend, selon un calembour courant dans le *Roman*, *foutre*), « la tanière », le « trou » (ouverture, antre, passage, défilé). Certes, l'épisode ne peut se comprendre qu'en fonction de la topographie d'une tanière de renard, mais cette topographie est mise en scène par un rapprochement, d'ordre métonymique, qui transforme la « réalité » du monde animal en une symbolique des lieux sexuels. A deux reprises, les termes désignant l'entrée de la tanière se confondent avec ceux qui se réfèrent au sexe de la louve : *pertuis* des vers 5952 (« et les .II. pertuis li destoupe » — « et il [Renart] lui débouche les deux trous ») et 5986 (« et dou pertuis a destouper » — [j'aide Hersent, dit Renart,] « à se dégager du trou ») ; *fouse* des vers 5931 (« après Renart en la fouse entre » — « elle entre dans la fosse après Renart »), et 5960 (« que toute la fouse en estone » — [Renart la besogne si fort] « que toute la fosse en est ébranlée » ; au vers 503, *fouse* signifie « la panse »). Ces rapprochements sont glosés par une branche postérieure, fertile en jeux de mots grossiers, la « Confession de Renart » (br. XIV) :

« Et que conserrer ne me puis
de Hersant ne de son pertuis.
Pertuis ? El mont n'a si grant chose,
mout est hardiz qui nomer l'ose. »

(V. 14559-62 : « Car je ne puis me passer d'Hersent ni de son trou. Un *pertuis* ? Il n'y a pas au monde chose si grande, qui ose la nommer est bien hardi »).

Et plus loin, dans une tirade violente, le milan Hubert, confesseur de Renart, parle du sexe d'Hersent que louait

Renart comme d'une *plaie* (14652) malsaine et insondable, dans laquelle, quoi qu'on y mette,

« ne seroient *les fosses* plaines
que la vielle a entre les aines. »

(V. 14659-60 : « On ne pourrait remplir les *fosses* que la vieille a entre les aines »).

Il semble donc bien que l'habitation de Renart, tanière sauvage, lieu du désir et de l'animalité, soit nommé *Maupertuis*, le mauvais trou, par référence à la convoitise sans fond que la topique médiévale assigne à la femme, et au désir également effréné où Renart loge.

Tel est l'un des sens qui commande la représentation du *repaire* de Renart, du lieu où il fait retour après chaque aventure. L'autre sens fait intervenir une symbolique tout opposée, celle de la hauteur et de la force, comme le montre le récit du siège de Maupertuis :

« Messires Nobles l'enperiere
vint au chastel ou Renart ere
et vit *mout fort* le plaissaiz,
les torz, les murs, les roilleiz,
les forterescs, les donjons,
ausi haut ne traisist nus bons ;
tout en viron son li fossé,
parfont et haut et réparé ;
vit les torneles et les murs,
forz et espés et hanz et durs ;
[...]
Li chastiaus sist en une roche. »

(V. 1679-93 : « Messire Noble l'empereur vint au château où Renart séjournait et vit la solidité de l'enceinte fortifiée, des tours, des remparts, des palissades, des forteresses, des donjons, plus hauts qu'aucune flèche n'est jamais montée ; tout autour sont les fossés, profonds, élevés, en bon état ; il vit les tourelles et les remparts, solides, épais, hauts, massifs ; [...] Le château était construit sur un rocher »).

Par le voculaire, les pluriels emphatiques, l'accumulation, la référence à la littérature épico-romanesque est patente. Elle est essentielle dans tout le *Roman*, comme l'ont compris les

commentateurs qui nomment les branches du *Renart* une épopée animale (*Tierepos*) ; elle fait jouer ici, dans un redoublement à coloration parodique, une thématique de l'orgueil et de l'expugnable qui donne une dimension diabolique au « mal laron » (v. 22), au mauvais sujet qu'est le goupil.

Les deux champs de référence se mêlent sans cesse. Ainsi, lors de l'arrivée de Grimbert :

« Ez vos Grinbert *en la ferté* :
au pont torneïz avaler,
au petit cors et au passer,
a ce qu'il entre *en sa tesniere*
le cul avant, la teste arriere,
l'a bien Renart reconneü. »

(V. 978-83 : « Voici Grimbert à l'intérieur de la forteresse : à sa manière de descendre le pont tournant, à sa petite silhouette et à son allure, au fait qu'il entre dans sa tanière le cul en avant, la tête ensuite, Renart l'a bien reconnu »).

Ou même au moment du viol d'Hersent :

« *Li chastiaus* estoit auques forz
et Hersent par si grant esfors
se feri dedanz *la taisniere*
que ne se pot retraire arriere. »

(V. 5933-6 : « Le château était très solide, et Hersent se précipita si violemment dans la tanière qu'elle ne put se retirer »).

Cet entrelacement compose la figure de l'habitat symbolique de Renart et gouverne, selon les besoins du récit, la mobilité du langage et du monde, contrôlée par les deux axes du sens.

La ductilité du symbolisant, la maniabilité du plan de l'expression, sont une constante du texte médiéval, dans ses petites comme dans ses grandes unités. On peut tenir qu'elles sont le fait d'un art parfaitement maîtrisé et d'une extrême attention portée au jeu des lettres, des mots, des récits, à la souplesse du sémantisme, à toute la matérialité d'une langue et d'une littérature en gestation. Le texte paraît

se soumettre à la grâce des associations, à l'appel des lettres et des sons, aux déplacements paragrammatiques, comme si, loin de tout critère externe, il déroulait les anneaux d'une chaîne du signifiant.

Pourtant, cette « modernité » du discours littéraire est trompeuse. Le texte médiéval a certes pensé la mobilité du symbolisant, il a cherché, comme le récit de *Saint Alexis*, à la borner strictement, ou, comme le *Renart*, à l'exploiter, mais il a été contraint, par sa nature et sa visée propres, à se tenir à l'intérieur d'un régime du sens qui lui interdit l'autarcie totale. Le symbolisant ne « bouge » pas par lui-même, il se déplace uniquement sur la toile de l'interprétation pour venir confirmer une donnée qui lui est antérieure. La texture symbolique du monde et du langage est si forte que le symbolisé contrôle toujours, *d'en haut*, les métamorphoses du visible.

La *Vie de saint Alexis*⁹ représente une admirable réussite d'un récit où le plan de l'expression est *tenu* de manière draconienne : il pourrait servir à construire le modèle du texte respectueux de la sémioticité dans laquelle il prend place. La « simplicité » et l'absence d'effets y sont portés à une perfection où s'épuise, en un premier niveau, toute luxuriance textuelle : un lexique « pauvre », un style presque constamment paratactique, une versification rigide. Cette poésie dépouillée vient de plus s'enchasser dans un corset numérologique sévère, comparable au chiffrement d'un cloître roman où se reedit, de colonne en colonne, la plénitude d'un arc, où l'harmonie d'une répétition calculée résorbe le regard. Certes, on est là, à un autre niveau, au comble de l'art, mais d'un art qui marque avant tout son obédience à l'au-delà de lui-même. Lavé de toute suspicion profane, le récit de *Saint Alexis* développe la procession de ses images comme la célébration d'un langage à la fois humble et resplendissant : car le langage, réglé par le paradoxe du symbole, glorifie dans son effacement le Texte réel dont il se veut le témoin lisible, et dans lequel il prend sa source.

Le roman de *Renart* ne rompt pas avec cet espace théologique. Il le critique et le reproduit en désignant son envers :

9. Ed. par C. Storey, Genève, Droz, 1968 (ms. de Hildesheim), le texte serait, d'après l'éditeur, du premier quart du XII^e siècle.

c'est *par le bas*, à partir du corps et des mécanismes du désir, que sont menés les déplacements textuels. Le jeu du sens est ainsi montré sous sa face burlesque (la corpulence de Brun, la posture d'Hersent...) ou, lorsque Renart en tient les rênes, comme un art diabolique. Mais le principe lui-même de la symbolisation, l'asservissement du plan de l'expression au contenu, s'il est détourné, n'est pas détruit. Le *trichierres* (tricheur, trompeur) ne révoque pas la problématique de la parole, il la fait passer à travers la question de savoir ce qui, de la vérité ou du mensonge, du bien ou du mal, de la droiture ou du dévoiement, de l'origine ou du renversement, englobe l'autre. Il inscrit toutes les valeurs du code dans un espace négatif, les désigne comme fictives, travaillées par le désir, mais cela uniquement en vertu du fait qu'il est lui-même fiction et convoitise, et par conséquent à son tour prévu et cerné par le code comme sa négation : tel apparaît, dans le *Renart*, le système de la double inclusion.

7. La droiture et la ruse

Le débat sur la justice mené tout au long de la branche I passe par trois positions : le *droit*, la *force*, la *ruse* ; le droit s'y présente à un double titre comme une institution destinée à contenir la violence, en exerçant sa contrainte sur l'accusateur et sur l'éventuel malfaiteur. Excluant la justice personnelle, il impose qu'on l'établisse dans l'épreuve d'un discours contradictoire. Ce discours lui-même, l'art de le composer et de le dire, sont l'objet de la rhétorique juridique, absorbée peu à peu par la rhétorique épideictique, ou panégyrique, base du discours poétique. Cette épreuve langagière est le lieu de la ruse, du travestissement de la vérité, de la persuasion non fondée.

1. Rhétorique et contrat.

L'épisode connu sous le titre de « Jugement de Renart », dans la branche I, prend constamment en écharpe, à travers les chicanes et les précautions du légalisme, la procédure et ses matrices rhétoriques. L'accusation se trouve renvoyée d'un pôle à l'autre de l'interlocution, comme si, finalement, il ne s'agissait plus du tout de faire le procès de Renart, mais le procès du discours juridique. Ou, mieux encore, selon la formule de Roger Dragonetti : « Le "Jugement" n'est pas que la critique du langage d'un procès, c'est un langage en procès — c'est *le procès du symbolisme du langage*. » Le thème qui construit tout l'épisode est ainsi, pour Dragonetti, dont les vues sur ce point me paraissent fondamentales, une critique du langage de la justice, altéré par la mise à l'épreuve des rhétoriques et par le désir qui les habite :

menée à son terme, cette critique montre dans le langage de la justice une pure fiction (voir Appendice).

Une analyse de la défense de Renart selon les catégories de la rhétorique judiciaire confirmera les perspectives ouvertes par ce commentaire et permettra de les prolonger. La défense de Renart constitue en effet un morceau de bravoure, articulé comme il se doit en cinq parties, qui se sert très habilement des faiblesses de l'accusation et ne ménage ni les arguments destinés à convaincre le tribunal, ni ceux qui peuvent l'émouvoir, tel ce flagrant mensonge de la conclusion :

« Mes or ai la gorje chanue,
viaux sui, ne me puis mes aidier,
si n'ai mes cure de plaidier. »

(V. 1296-98 : « Mais maintenant j'ai la gorge chenue, je suis vieux, j'ai perdu ma vigueur [éventuellement : sexuelle], je n'ai plus le désir de plaider »).

La rhétorique installe ses ruses à partir d'un contrat (la *fience*), développé dans un code qui se suppose universel et contraignant : c'est le *tableau 1*, où sont prescrites les positions de la *droiture*. En termes modernes, on dira que ce langage est organisé selon trois instances : le champ sémantique, le raisonnement syllogistique (la *preuve* : il s'agit de faire entrer les choses dans les grilles du champ sémantique), le cautionnement empirique, chargé d'inscrire le discours dans l'ordre du général et du vérifiable. Chacune de ces instances peut être coiffée d'une fonction supplémentaire, la dramatisation.

C'est l'habileté suprême de Renart de parler exactement, et admirablement, selon ce langage, sans en reconnaître le contrat, quand, obligé de comparaître devant la cour, il nie les faits les plus évidents, dément les accusations portées contre lui par ses victimes, se justifie du tort causé à Ysengrin. Il prend soin d'emblée de se placer dans le code, assurant le roi de son amour et de sa loyauté, et rejetant du même coup ses contempteurs hors la loi :

« Rois, dist Renart, je vos salu
com cil qui plus vos a valu
que tuit li baron de l'ampire ! »

(V. 1235-7 : « Roi, dit Renart, je vous salue comme celui qui vous a été plus utile que tous les barons de l'empire »).

Cela lui procure l'occasion, au cours d'une magistrale *digressio*, d'engager son auditoire dans une méditation sur l'état du royaume, trahi, s'il faut l'en croire, par les « mavés larrons », à savoir la foule des flatteurs et des menteurs qui ont juré sa perte, et de prophétiser la ruine du pays si le roi s'entête à prêter l'oreille à leurs séductions. Argument d'ordre topique, employé par tous les incorruptibles, et surtout, sur fond biblique, par les prédicateurs, et que vient par conséquent recouvrir la caution de l'*auctoritas*.

S'étant installé dans la loi, Renart va en déployer le discours. L'appréhension des faits, qui se révèle maladroite chez les autres orateurs par l'accumulation des hypothèses infécondes, devient chez lui un instrument redoutable : la supposition, perdant son caractère d'incertitude, se transforme en insinuation. Juxtaposant une hypothèse à un fait patent, Renart jette le doute sur l'accusation et introduit par le biais son auditeur à l'idée que l'hypothèse constitue une réalité aussi certaine que celle qu'il peut vérifier de ses yeux. L'hypothétique, dans la défense de Renart, avance toujours deux propositions :

« Se Bruns menja le miel Lenfroi
et li vilains le ledanja,
por coi donc ne se revenja ? »

(V. 1270-72 : « Si Brun mangea le miel de Lanfroi et que le vilain le maltraita, pourquoi donc n'a-t-il pas pris sa revanche ? »).

« Et se sire Tibert li chaz
menja les soriz et les raz,
s'il fut pris et l'en li fist honte,
por les sainz Dieu a moi que monte ? »

(V. 1275-8 : « Et si sire Tibert le chat mangea les souris et les rats, s'il fut pris et qu'on le traita honteusement, par les reliques de Dieu, en quoi cela me concerne-t-il, moi ? »).

De cette manière, Renart peut nier des accusations précises et se servir des faits observables pour falsifier leur origine. Mais le lecteur et l'auditeur de cette branche savent, par le

récit des ambassades, qu'il n'y avait ni miel ni souris là où les deux plaignants pensaient en trouver. Le texte fait ainsi apparaître combien le raisonnement juridique est une forme logique mais vide : non seulement parce qu'elle est fondée sur la supposition dès le moment où persiste le moindre doute sur le motif ou sur le fait, mais parce que les événements eux-mêmes peuvent y être détournés, dépouillés de leur contenu réel au profit de la vraisemblance du discours. Que le fonctionnement du discours du droit soit respecté ne signifie alors nullement que du réel (tel événement) y corresponde, ni par conséquent que le contrat (la fience) y soit respecté.

De même, le vocabulaire du droit, centré sur la notion de *loyauté*, n'intervient pas dans la défense de Renart pour spécifier les axes de référence du champ sémantique, mais essentiellement à titre de signal ayant pour fonction de souligner l'appartenance du discours aux règles convenues. Les termes du droit sont d'ailleurs massés de manière significative dans une brève *confirmatio*, quatrième partie du discours destinée principalement à assener aux auditeurs, après la *narratio*, les arguments les plus décisifs :

« Est il por ce *droit* c'on me pande ?
Nenil ! *sires Diex* m'en desfande,
biau sire, et *vostre roiautez*
et la *foi* et la *liautez*
que je ai *toz jorz* maintenue. »

(V. 1291-5 : « Est-il juste de me pendre pour cela ? Pas du tout ! Que le Seigneur Dieu m'en protège, beau sire, et votre royauté, et la fidélité et la loyauté que j'ai toujours observées »).

Ce caractère signalétique et théâtral du vocabulaire juridique est encore renforcé par toute une série de propositions extrêmement mobiles, susceptibles de s'appliquer à tout événement et apparaissant comme l'émanation du fonds universel de la sagesse. Il s'agit bien évidemment des proverbes, sentences et considérations générales, dont le *Roman* fait un usage abondant et que Renart, comme les autres orateurs, place à chaque occasion. Dans le cours du procès, on s'efforce, avec leur aide, d'asseoir la loi et la logique sur des certitudes

générales ou vraisemblables. Plus que de leur signification, au demeurant fort plastique, c'est de leur forme figée que Renart se sert pour théâtraliser, dans son discours, la vérité du propos et la justesse de l'argument. Combinant leur caractère topique et les ressources de la formulation sentencieuse, il accentue leur valeur redondante et en fait de pures marques de vraisemblance.

2. La fausse monnaie.

Le discours peut donc tourner sans effleurer la réalité. Fabriqué par la seule application de ses lois internes, il pervertit tout événement et affirme le contraire de ce qu'il est censé englober. Qu'en est-il alors du code (*fience* et *creance* : contrat, garantie de la communication et règles de la justice) ? Loin d'être un principe de véracité, ne devient-il pas le produit d'un fonctionnement purement sémiologique ? Hypothèse toute moderne, que l'idéologie médiévale ne saurait admettre. On ne peut oublier que le *Renart* n'a pu s'écrire qu'après la mise en place d'un imaginaire du signe symbolique ; et pourtant cet *après* ne possède qu'une postériorité toute théorique, puisque l'affirmation du code *comme loi* présuppose la possibilité d'un dévoiement. Aussi Renart, séducteur et mauvais sujet, parlant à la perfection les termes du tableau 1, peut-il se proclamer le meilleur serviteur du roi et prêter des serments :

« Ha ! gentis rois, por Dieu merci ;
tenez ma foi : je vos afi
 ja mes clamor n'orez de moi,
 jel vos promest en bone foi. »

(V. 1461-4 : « Ah, noble roi, grâce vous soit rendue au nom de Dieu ; prenez ma foi : je vous jure que plus jamais vous n'entendrez de plainte à mon sujet, je vous le promets en toute loyauté »).

Si le code est, à ce moment-là, produit par le discours, ce n'est pas à titre d'hypostase d'une pratique sémiologique dénoncée comme telle et utilisée pour être transgressée, comme dans certains textes modernes, mais comme un spec-

tacle : il est mis en scène, exhibé, en même temps affirmé et détourné de son rôle. *Le roman de Renart* apparaît comme une fête du langage, une réjouissance puissante dans le fol usage et le renversement de toutes les valeurs devant lesquelles les gestes quotidiens et la conscience morale se plient habituellement. En ce sens, il est un excellent exemple de texte carnavalesque. Renart n'est pas nommé « débauché » ou « jouisseur » pour la seule raison qu'il vole, injurie ou séduit, mais parce qu'il fait basculer pour un temps le langage dans le plaisir, la folie heureuse, l'orgie burlesque.

Cependant le mésusage du code ne laisse pas d'encourir aussi une grave réprobation. La diabolie menace directement l'ordre divin, puisqu'elle tente de faire passer pour vraie une contrefaçon du discours (du) droit. Coupant la parole de l'événement qu'elle a charge de dire et de contenir, et d'autre part la laissant flotter comme une effigie sans valeur, sans répondant, le discours de Renart est travestissement, simulacre, fausse monnaie. L'absence du référent (au sens moderne) rejoint ici l'absence du sens et, à la limite, ouvre au défaut de tout principe. Le texte du « Jugement » se fait lui aussi dénonciateur, et conduit le soupçon porté sur le discours juridique à son intensité maximale : à partir du moment où le langage entre dans le réseau de la rhétorique (et ne le fait-il pas nécessairement, puisque la rhétorique est une machine à produire des discours ?), sa perversion semble tout entière consommée.

Ce point de vue nous intéresse particulièrement, puisqu'il réalise la définition du texte diabolique, en dénonçant la séduction qu'il met en pratique lui-même. Dans la banche I, le renversement qui permet à Renart de se réclamer de la loi apparaît plus clairement encore, s'il en était besoin, au moment où le goupil accuse les autres de ses propres méfaits :

« Cil font la povre gent tüer
et les monnoies remüer... »

(V. 1259-60 : « Ils font tuer les pauvres gens et changent la valeur des monnaies »).

Le spectre du faux-monnayeur, évoqué ici à point nommé, est un emblème du discours séducteur. Que Renart soit mauvais payeur, il s'en vante lui-même en se confessant à

Grimbert et en rappelant qu'il avait engagé une armée de mercenaires pour combattre Ysengrin et ses alliés :

« Tuit furent batu et ploïé,
mes malement furent paié,
que jes servi de lor soudees.
Quanz les oz furent assamblees,
par guile et par conchiement
lor toli ge lor paiement. »

(V. 1103-8 : « Ils furent tous battus et blessés, mais fort mal payés, car je les ai privés de leur solde. Pendant que les armées se rencontraient, par ruse et par tromperie, je leur volai leur salaire »).

Au moment de l'ambassade de Tibert, le texte relie le discours séducteur au thème de la fausse monnaie dans une expression étonnamment « moliéresque » :

« Que biau parler riens ne li coste,
einz le salue mout briement. »

(V. 798-9 : « Puisque les belles paroles ne lui coûtent rien, il le salue très rapidement »).

Comme dans son maniement du discours du droit ou dans l'usage perversi qu'il fait de l'*auctoritas*, Renart, mauvais payeur et faussaire de la parole, corrompt l'édifice contractuel et brise dans le langage la vérité de la communication. Travestissement ou simulacre, le discours devient le lieu de la fiction et de la métamorphose, l'instrument de toutes les malversations, comme s'en plaint Ysengrin devant la cour :

« Rois, justise va enpirant,
veritez est torné à fable,
nule parole n'est estable. »

(Br. VIIb, « premier » procès, v. 6128-30 : « Roi, la justice va de mal en pis, la vérité est tournée en fable, nulle parole n'est établie » [ferme, crédible]).

« Renart ne doute mariage,
ne loiautez ne conparage,
pire est il que je ne puis dire. »

(V. 6139-40 : « Renart ne respecte ni mariage, ni loyauté,

ni compagnonnage [ou éventuellement : promesse], il est pire que je ne puis dire »).

3. Le discours du juge.

Après l'extraordinaire morceau d'éloquence de sa défense, c'est du roi lui-même que Renart reçoit une réponse, en des termes qui ne permettent pas de réplique :

« Or me dites, traîtres lerres,
por coi este vos si menterre ?
Bien savez toujorz losengier,
mes riens n'i vaut, n'i a mestier,
ne voz colors de rectorique.
[...]
Hui finera vostre barat ;
trop savez de la fauve anesse,
s'en avrez hui vostre promesse. »

(V. 1313-24 : « Dites-moi donc, traître, scélérat, pourquoi êtes-vous si menteur ? Vous faites toujours bien le flatteur, mais rien n'y fera, rien ne vous sera utile, même pas vos couleurs de rhétorique. [...] Aujourd'hui cessera votre fourberie ; vous savez trop de la fauve ânesse, vous aurez aujourd'hui le salaire de vos promesses »).

Tous les vices reprochés au « traître » concernent le langage : *menterre*, *losengier*, *barat*, mais aussi ces *colors de rectorique* et cette étrange *fauve anesse* dont Renart *sait trop*, allégorie du mensonge et de la méchanceté, qui tire son nom d'un jeu de mots sur *falvus* (fauve) et *falsus* (faux), et dont la couleur se rapproche du pelage de Renart, souvent désigné par « li rous¹⁰ ». Quant à la *color*, ce terme signifie aussi « travestissement » et « mensonge » lorsque l'accent porte sur le brillant, la parure, l'apparence : il vient alors alimenter cette profonde obsession médiévale du miroitement trompeur des signes et de la vanité du monde.

10. Le *losengier* est une des grandes figures de la poésie et du roman courtois, le flatteur. Pour les *colors*, Lausberg distingue une acception judiciaire (« modification partielle du contenu réel ») et une acception stylistique (*ornatus*) : voir H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Max Huber Verlag, Munich, 1960, paragr. 64 et 1061.

A la place du vers « ne vos colors de rectorique » de l'édition Roques, Ernest Martin retient une leçon qu'il vaut la peine de signaler :

« Ne n'i vaut vostre renardie. »

(Ed. Martin br. I, v. 1290 : « Et votre renardie n'y fera rien »).

Cette leçon introduit pour nous un terme dont la fortune a été considérable durant tout le Moyen Age. Formée évidemment à partir du nom de Renart, souvent associée à *papelardie* (l'hypocrisie), la *renardie* a tenu une place importante dans la pensée du langage et du signe. Désignant la ruse du discours duplice, elle entretient avec la rhétorique des connivences étroites. Dans le *Roman*, elle caractérise non seulement Renart lui-même, mais ce qui, plus profondément, apparente tous les personnages à Renart : *la présence, dissimulée ou non, du désir dans le langage*. Le procès, où tous les barons (sauf Grimbert, cousin de Renart) exigent la mort de l'accusé, parcourt les degrés de cette présence et les rapporte à ceux de l'habileté rhétorique.

Souvent malhabiles, les barons ne réussissent guère à contenir la fureur brute qui tend toujours à faire irruption dans le discours. Le plus ingénieux d'entre eux, Brichemer, a été choisi pour parler au nom de tous. Au cours du « premier » procès (branche VII b), le texte souligne les qualités du meilleur orateur de la cour au moment où celui-ci présente au roi les conclusions du conseil :

« Tuit li autre vont arestant
et Brichemers fu en estant,
qui la parole a commenciee ;
bien l'a deduite et agenciee
si come bons rectoriens. »

(V. 6699-6703 : « Tous les autres s'arrêtent et Brichemer, qui a commencé son discours, se tient debout ; son discours, il l'a bien déduit et agencé [inventé et composé], comme un bon rhétoricien »).

Ce n'est pas en vain que la parole de Brichemer est bien *déduite et agencée* : telles sont précisément les deux vertus

que l'orateur cicéronien met en œuvre grâce à son *ingenium*. Cependant, pour une vision théologique, l'habileté dans l'invention et dans l'organisation coupe le discours de la source de la vérité en inversant l'ordre prescrit du dire et en le profanant¹¹. Cette distorsion est fatale au discours bien dit et marque son entrée dans la renardie, dont les caractéristiques, souvent nommées dans le *Roman*, et appliquées au conteur (ainsi le *Perrot* du premier vers de la branche I) aussi bien qu'à Renart, sont précisément *l'engin et l'art*.

Le roman de Renart, à travers le récit du « Jugement », radicalise cette problématique. La vérité n'y apparaît pas comme un reflet de l'ordre divin. Dans le renversement général, elle n'est rien d'autre que la violence et le désir. L'habileté, la ruse, et, à la limite, tout *art*, deviennent alors des moyens de faire paraître bon ce qui constitue pour la pensée officielle le mal, et la rhétorique, comme art du langage, a pour effet de permettre l'insertion du désir dans le discours du code, et même de l'organiser. Brichemer, le « bon orateur », représentant de la juste délibération, sera dès lors dénoncé par cette « bonté » même, qui cache son contraire :

« Brichemer a parlé après,
qui de parler fu mout engrés :
 "Entendez tuit, fait il, a moi :
 je vos conmant, de par le roi,
 que Renart soit enuît desfaiz". »

(V. 1401-5 : « Brichemer, qui était très avide de parler, prit ensuite la parole : "Écoutez-moi tous, fait-il : je vous ordonne, au nom du roi, que Renart soit tué cette nuit" »).

Ce jugement, porté par Brichemer devant tous les autres et en leur nom, n'est pas simplement proféré selon le droit

11. Cette condamnation, portée sur tout ce qu'on appellerait aujourd'hui le signifiant, suscite dans le texte médiéval, quand bien même il se donne pour but de désigner la Réalité invisible qu'il recèle, une méditation sur la poétique. Soumis à la dictée du sens, le scripteur est pris entre deux exigences apparemment contradictoires : le rejet (augustinien) de l'art et de la rhétorique, et la pratique textuelle qui le contraint à user de cette même rhétorique, base de sa formation, seule technique qui lui permette de faire apparaître les choses dans son discours et de persuader son interlocuteur.

dans les limites du discours juridique, mais dans la poussée d'une avidité à prendre la parole qui se confond avec le zèle du bourreau (*engrés* signifie « avide », « zélé », « désireux »). L'empressement de l'orateur laisse déjà percer l'impatience de tous à voir Renart pendu, et très vite lui font écho les voix concordantes de la haine :

« Aus barons plaist mout icesc plaît :
 en tor sont li baron venu,
 s'ont Renart pris et retenu.
 Tuit escrient : "Or a la hart !
 que nos pandromes ja Renart,
 que ses baraz ne l'en guerra :
 ja vis de ci n'eschapera". »

(V. 1406-12 : « Ce langage plaît beaucoup aux barons : ils ont entouré Renart, ils l'ont saisi et le tiennent ferme. Tous s'écrient : "Passons-lui la corde au cou ! Nous allons pendre Renart, et sa ruse ne l'en sauvera pas : il ne s'en tirera pas vivant" »).

C'est que le désir du juge est désir d'imposer sa parole, et la loi de sa parole : sa violence prend la forme subtile de la contrainte même du code. Voilà qui suffit à rendre la loi impure, et à tout jamais partisan le discours de la juste délibération.

La réflexion sur la rhétorique et sur son rôle dans la fabrication du discours s'est poursuivie longtemps après *Le roman de Renart*, et le personnage de Brichemer y fut souvent attaché. Rutebeuf, chez qui les héros du *Renart* sont des figures récurrentes, écrit ainsi dans son poème « De Brichemer » :

« Rimer m'estuet de Brichemer
 Qui jue de moi a la briche. »

(V. 1-2 : « Il faut que je fasse un poème sur Brichemer qui joue de moi à la briche »).

« Ha ! Brichemer, biaux tres douz sire,
 Paié m'avez cortoisement,
 Quar vostre borse n'en empire¹². »

12. In *Œuvres complètes*, éd. par E. Faral et J. Bastin, Paris, Picard, 1969, 2^e tirage, p. 580. Voir le commentaire sur la *briche*, p. 579.

(V. 17-19 : « Ah, Brichemer, beau très doux sire, vous m'avez payé courtoisement, car votre bourse ne s'en porte pas plus mal »).

Dans *Brichemer* s'entend la *briche*, ce jeu où le meneur faisait office de menteur, offrant à chacun un enjeu qu'il ne donnait à personne. Le mot de *bricon* (*bris*, *bric*) signifie d'ailleurs « fourbe », « coquin », au moins depuis la *Chanson de Roland* : « Ja mar crerez bricun » (V. 220 : « Malheur, si vous en croyez le menteur »), et quelque chose en demeure en italien, dans *briccone*. Le roman de Renart lui-même connaît d'ailleurs fort bien le sens de la *briche*, comme en témoignent, à la fin de la branche I, ces paroles de Renart, qui se promet de se venger de son rival :

« Encor en charas en tel briche
nou vodroies por une fliche. »

(V. 2901-2 : « Tu vas tomber dans un tel piège, tu n'en voudrais pas pour un morceau de lard »).

Que reste-t-il de l'honnêteté d'un juge qui porte un tel nom ? Il y a certes une manière d'entendre purement burlesque et festive, où l'on s'amuse à nommer fripon le représentant de la parole sage. Mais, pour Rutebeuf comme pour tous les poètes médiévaux, le nom manifeste l'être, et le cerf, grand discoureur et brillant « rectorien », est la figure de la fausse générosité, de la parole inféconde et de l'avidité.

4. Universalité et degrés de la ruse.

La ruse est universelle : telle est une des leçons les mieux reçues du *Renart*. Cette ruse pourtant n'est pas toujours une diabolie, et il s'en faut de beaucoup que toutes les branches atteignent, dans la mise en scène du discours duplice, la violence de la branche I.

Ainsi, la branche célèbre qui raconte les rencontres de Renart avec Chantecler le coq, avec la mésange, et avec Tibert¹³, et où, par trois fois, Renart trouve plus malin

13. Br. III a chez Roques ; attribuée à Pierre de Saint-Cloud, cette branche est tenue généralement, depuis les spéculations de L. Foulet, pour la plus ancienne.

que lui, n'offre, du point de vue du discours séducteur, qu'un intérêt très limité. Analysons, pour rendre évidente la différence entre la ruse et la diabolie, le dialogue avec Chantecler.

Une symétrie est établie d'emblée entre les interlocuteurs, par l'évocation d'une parenté :

« Mout par sui liez, qant tu ies sainz,
que tu ies *mes cousins germains* »

(V. 4351-2 : « Comme je suis heureux de te voir en bonne santé, car tu es mon cousin germain ! »)

dit Renart. Cette symétrie organisera le récit, articulé sur deux moments parallèles (Renart trompeur/Renart trompé), et se retrouvera dans les contenus de discours.

Dans le premier moment, Renart, selon la stratégie qu'on lui connaît, éveille l'imaginaire de sa victime : s'agissant du coq, il flatte évidemment sa vanité, en faisant appel au narcissisme parental :

« Biaux douz cousins,
menbre vos mes de Chanteclins,
ton bon pere qui t'engendra ?
Onques nus cois si ne chanta... »

(V. 4355-8 : « Beau doux cousin, te souviens-tu de Chanteclin, ton bon père qui t'engendra ? Jamais nul coq ne chanta si bien... »).

La suite se devine : pris au piège, le coq se retrouve dans la gueule du tentateur, après avoir chanté en fermant les yeux.

Le second moment présente l'image inversée du premier : Chantecler tient le discours rusé et maîtrise les attributs du goupil :

« Or est Chanteclers en peril,
s'il ne reset *engin et art.* »

(V. 4408-9 : « Chantecler est en danger, s'il ne trouve pas à son tour ruse et artifice »).

Il berne Renart en le flattant sur son esprit (son art de *gaber*, de lancer des moqueries) et l'incite à plaisanter les vilains

qui le poursuivent au moment de passer la porte de l'enceinte. Le goupil ouvre la bouche pour parler, le coq se sauve :

« Renart, qui tot le mont deçoit,
fu deceüz a cele foiz. »

(V. 4420-1 : « Renart, qui trompe tout le monde, fut trompé pour cette fois »).

Parole rusée contre parole vaniteuse : par deux fois, mais en miroir, la duperie a eu lieu, par deux fois la ruse a éveillé le discours imaginaire de la vanité. Le cousinage évoqué par Renart s'est révélé plus vrai qu'il n'aurait cru. Cependant, ni le critère structural des deux tableaux (la double inclusion), ni les critères sémiologique d'inversion, et thématique de séparation ne sont perceptibles dans cet épisode du trompeur trompé. Le texte lui-même disculpe Chantecler et renoue avec une espèce de morale de la ruse innocente, autorisée pour la défense du faible, en brisant la feinte parenté introduite par Renart, et que le coq avait acceptée pour un temps :

« Cousins Renart, dist Chantecler,
nus ne se doit en vos fier :
dahez ait vostre cousinage ! »

(V. 4443-5 : « Cousin Renart, dit Chantecler, nul ne doit vous accorder sa confiance : maudit soit votre cousinage ! »).

Ce type de discours rusé occupe de nombreux épisodes du *Roman* (par exemple, Renart et le corbeau, le pèlerinage, le bacon enlevé, la pêche au seau, etc.) ; n'entrant pas dans la séduction, il n'a pas à nous retenir longtemps. Un pas de plus est franchi dans certaines branches, où la ruse apparaît réellement comme une reproduction dévoyante, du point de vue du personnage qui la pratique, sans que soit directement récusée la possibilité même d'un discours droit. C'est là le cas de l'« escondit » de Renart (br. VII b chez Roques, Va chez Martin), où le chien Roonel, complice d'Ysengrin, est couché dans un fossé et contrefait le mort, pour obtenir que le goupil jure sur sa dent de son innocence. L'épisode parodie le serment sur les reliques, montrant la falsification des signes sacrés chez ceux-là mêmes qui se réclament de la loi :

« S'il tant s'aproche de mon groing
que jel puisse tenir au poing,
bien porra dire, einz que m'estorde,
que ne vit mais saint qui si morde. »

(V. 6827-30 : « S'il s'approche suffisamment de mes mâchoires pour que je puisse le saisir par le poignet, il pourra dire, avant de m'échapper, qu'il n'a jamais vu une relique mordre pareillement »).

Cependant on se rapproche, avec l'« escondit », de la problématique du procès : c'est dans le cadre de cette problématique, et particulièrement dans la branche I, que la ruse apparaît entièrement diabolique. Aucun lieu de langage n'y est exempt de renardie : à chaque intervention, le discours du code est perverti par le désir, et sa finalité se retrouve inversée. On a montré ce retournement pour Brichemer, on peut le montrer pour les autres personnages, y compris le roi, que sa position et sa fonction devraient préserver de la ruse, puisqu'il est situé hors de la dialectique des discours, dont il ne recueille que l'écume. Pourtant, chez lui aussi la convoitise règne, et lui aussi se sert de son pouvoir et du code qu'il est censé faire respecter, pour la justifier. Lorsque, au moment de pendre Renart, il se voit offrir une fortune par la famille du traître :

« Li rois choisi le grant tresor
par devant lui d'argent et d'or ;
de l'argent fu mout convoitous. »

(V. 2121-3 : « Le roi aperçoit le grand trésor, tout d'argent et d'or, devant lui ; il était très avide de richesses » [ou, en particulier : de ce trésor]).

Au demeurant, ce n'est pas dans *Le roman de Renart*, mais dans *Le jeu d'Adam*¹⁴, qu'on trouvera l'épure la mieux dessinée du manège diabolique. Cela n'a rien d'étonnant, puisque la pièce se donne pour une « adaptation » de la scène biblique de la Chute. Voici le discours tentateur de Diabolus :

14. Ed. par W. Noomen, Champion, 1971 ; le texte serait du milieu du XII^e siècle.

« Jo vus acoint d'un grant engin
Que vus est fait en cest gardin :
Le fruit que Deus vus a doné
Nen a en soi gaires bonté ;
Cil qu'il vus ad tant defendu,
Il a en soi grant vertu. »

(V. 243-8 : « Je vous préviens d'une grande ruse, qui vous est faite dans ce jardin : les fruits que Dieu vous a donnés n'ont en eux-mêmes qu'une piètre valeur ; c'est celui qu'il vous a tellement interdit qui a en lui une grande vertu »).

La double inclusion est ici manifeste, dans le fait que le diable reprend les oppositions du bien et du mal, du permis et de l'interdit, qui avaient été introduites par Dieu ; mais il les reproduit *en les inversant*, et en *accusant Dieu* d'avoir trompé Adam et Eve par son *engin*. Ce faisant, il ruine le micro-système mis en place pour définir la loi dans le jardin d'Eden. De plus, il sépare, dans un premier temps, Eve d'Adam, puis le couple humain de Dieu lui-même, en attaquant les contrats qui lient hiérarchiquement la femme au mari et les hommes au créateur, contrats de *service*, ou de vassalité, sur lesquels le début de la pièce insiste longuement.

5. *L'animal qui parle.*

Ce canevas, présenté dans le *Jeu d'Adam* d'une manière qu'on jugerait aujourd'hui naïve, mais qui correspond à une didactique narrative percutante pour les destinataires qu'elle vise, soutient, dans le *Renart*, le discours proprement séducteur, surtout lorsque le goupil l'énonce. Chez tous les personnages, la violence et la convoitise figurent l'intensité d'un désir qui perpétuellement excède le code et perturbe son application. Institué pour contenir et réprimer la « force », le droit échoue à sa tâche et ne dit jamais, à bon entendeur, que la fureur et la frénésie. Roi, juges et accusateurs se rejoignent dans une commune perfidie : où que l'on regarde, le langage révèle sa collusion avec le désir. Dès lors, la question du *jugement* de Renart devient impossible : comment démasquer le simulateur et le convaincre de perfidie,

du moment que tous les discours dissimulent eux-mêmes le désir ou la haine, du moment que le code qu'on lui oppose est dévoyé, et que sans cesse on trahit la loi dont on se réclame ?

La renardie apparaît non seulement comme la duplicité propre au discours de Renart, mais comme ce tourniquet maléfique, enjeu réel du procès et du *Roman* lui-même, dans lequel le langage et le désir se lient indissolublement. Voudrait-on mettre entre parenthèses le désir (comme Brun, au cours de son ambassade, qui s'efface devant son message) qu'aussitôt le sujet, happé par l'image qu'il se donne du code, devient un sujet fictif. Mais si le « vrai » sujet est le sujet du désir, celui-ci se condamne à la poursuite d'une satisfaction toujours imparfaite, et même, à la limite, impossible, puisque, étant dans le langage, il ne se voit proposer, selon la stratégie de la tentation et l'impulsion de l'imaginaire, qu'un objet absent, différé ou interdit.

Le langage entraîne nécessairement le sujet dans un mouvement déceptif et l'écartèle entre les deux pôles d'une fictivité insoutenable. Ces deux pôles, *l'animal qui parle* les figure admirablement. Il constitue l'emblème d'un sujet installé dans une condition impossible, et qui triomphe de cette impossibilité : c'est une fiction devenue réelle. On peut y voir un exemple parfait de cette topique féconde que la rhétorique a nommée *l'adunaton*, et qui consiste le plus souvent à douer d'existence des êtres de langage formés de deux termes incompatibles. Lorsque Dieu lui prête son concours (et le Dieu chrétien, le *Dieu mortel*, le fait nécessairement), l'adunaton est de l'ordre du miracle : ainsi la vierge qui enfante. De toute façon, il est du côté du merveilleux et de l'anomal (le fleuve qui remonte son cours) et rejoint cette grande rêverie mythique d'un langage maître de toutes les contradictions. De cette toute-puissance fantasmatique témoignent à leur façon les animaux qui parlent, comme l'indique une branche tardive, celle des « Enfances Renart », dont le projet est de retracer une origine impossible, — dans une formule particulièrement trouble :

« Cil Diex, s'i li vient a plaisir,
puet encore bien consentir
a parler les bestes sauvages,

et les usuriers faire larges. »

(Br. III, v. 3959-62 : « Ce Dieu [qui fit parler l'ânesse de Balaan], s'il y trouve du plaisir, peut aussi bien accorder la parole aux bêtes sauvages, et la largesse aux usuriers »).

La renardie, cette ruse du désir, se révèle comme la faculté de jouir malgré la loi, de tirer de son dévoiement le plaisir essentiel et, du même coup, de faire du langage même un objet orgiaque, qui s'inscrirait tout entier *du côté du corps*.

8. Un texte séducteur

1. *La reprise critique.*

On le sait, Renart a commis toutes sortes de méfaits. Mais les débats, avant son arrivée à la cour, portent essentiellement sur

« la grant fornicacion
que Renart fist, qui toz max cove,
envers dame Hersent la love.

(Br. I, v. 8-10 : « La grande fornication que commit Renart, en qui tous les maux couvent, envers dame Hersent la louve »).

C'est d'ailleurs une chose bien connue, et qu'Hersent avoue sans peine : Renart aime la louve depuis toujours :

« Des le jor que je fui pucele,
m'ama Renart et porsüi. »

(Br. VIIb, v. 6148-9 : « Dès que je fus une jeune fille, Renart m'aima et me poursuivit de ses assiduités »).

Cet amour est établi sur la fatale relation triangulaire, sans qu'on puisse décider jamais, comme le montre Jauss dans « Les enfances Renart » (cf. Appendice), ce qui a commencé : la jalousie du mari, la séduction féminine, le désir de l'amant. Entre Renart et Ysengrin, la haine semble elle aussi éternelle, toujours ravivée :

« Des .II. vasaus ce est la pure,
onques ne s'entr'amerent jor. »

(Br. III, v. 3746-7 : « Les deux vassaux, c'est la pure vérité, ne s'aimèrent jamais »).

Cette haine, dont la structure œdipienne est transparente, constitue un des moteurs principaux (les autres étant la faim et la peur) des récits du *Renart*. Dans le cadre du procès, Ysengrin attend des institutions tout à la fois une justification et un assouvissement. Bien entendu, la majorité des barons appuie sa plainte, dont le taureau fait l'exposé brutal, démontrant, s'il en était besoin, que la place du mari est le lieu d'une violence au moins égale à celle du prédateur.

A la juridiction criminelle se superpose pourtant un autre code, sur lequel s'appuient les rares défenseurs de Renart (et parmi eux, pour un moment, le roi lui-même), qui suspend les prétentions du mari et légalise les droits de l'amour :

« Li lions par sa grant franchise
ne vost souffrir en nule guise
qu'an fust en sa cort malmenez
qui d'amors fust achoisonez. »

(Br. VIIb, v. 6237-40 : « Le lion, dans sa grande générosité, ne voulut tolérer en aucune façon que fût en sa cour malmené quiconque était accusé de délit amoureux »).

Cependant la courtoisie, comme le droit, se révélera un leurre : en institutionalisant la relation œdipienne, elle ne l'a pas résolue, elle a barré sa violence, lui donnant du même coup motif à resurgir. Lorsque Renart séduit la reine elle-même, Noble le lion oublie toute règle courtoise :

« De ma honte vos vi ge prest,
mais or sai bien comment il est.
Or vos metront ou col la hart. »

(Br. I, v. 1913-5 : « Je vous vis prêt à me déshonorer, mais maintenant je sais bien ce qu'il en est. On va vous mettre la corde au cou »).

A la critique du langage juridique se lie une critique de la courtoisie que la plupart des commentateurs du *Renart* ont relevée. Ils ont vu derrière Hersent la figure d'Yseut et, sous le triangle burlesque, ils ont décelé la présence de Tristan,

de Marc et de la reine. On pourrait aussi y reconnaître Lancelot, Arthur et Guenièvre, ou n'importe quelle triade de l'immémoriale procession, plus que jamais à l'honneur au XII^e siècle : c'est aux environs de 1150 qu'est apparu *Le roman de Thèbes*, « traduction » en langue romane de *La Thébàïde* de Stace¹⁵. L'adaptateur français y fait précéder l'histoire des luttes entre Étéocle et Polynice du récit du *péché* d'Édipe (v. 27), d'où procède la malédiction qui pèse sur les deux frères et leur famille.

Le procès de Renart et toute l'histoire du viol d'Hersent, redoublée par les aventures du goupil avec la reine, constituent une lecture du texte courtois, et particulièrement du *Tristan*, dont les éléments sont repris et modifiés en vue de dénoncer, dans le livre antérieur cité obliquement, des traits que la problématique courtoise avait occultés. Il s'agit, par une réécriture critique du *Tristan*, de montrer que Renart est déjà dans le neveu de Marc, et que Hersent, la louve, la *lupa*, figure de la prostituée antique dont le Moyen Âge a fait l'image de la débauche, représente un double d'Yseut.

Il est vrai que, dans la version de Bérout tout au moins, la manipulation des signes organise de nombreux épisodes, avec une insistance extraordinaire : dès le début du manuscrit édité par Muret¹⁶, Tristan et Yseut apparaissent comme deux redoutables comédiens, au cours d'une conversation nocturne et alors que le roi, caché dans un arbre, les épie. Les amants ont repéré par chance le tiers auditeur, et tout leur dialogue lui est adressé, tressant de parfaits mensonges à des déclarations ambiguës, où le langage est pris au piège d'une double destination. Le désir des amants, et les ruses auxquelles il impose de recourir, ne sont pourtant jamais condamnés dans le texte. Ils appellent au contraire à tout instant la sympathie et la pitié de toutes sortes de personnages : le peuple de Tintajel, l'ermite Ogrin, Dieu lui-même... Tout se passe comme si le désir avait valeur d'une loi supérieure aux lois des hommes, qui tout à la fois plie les amants à

15. *Le roman de Thèbes*, éd. par G. Raynaud de Lage, Champion, 1966-68.

16. Cf. Bérout, *Le roman de Tristan*, éd. par E. Muret, Champion, 1969, 4^e éd. (Defourques).

sa violence et les excuse. Cette fatalité, quand bien même on l'interpréterait comme la figure sublimée du désir œdipien, isole les amants, les maintient dans ce lieu sauvage que symbolise la forêt du Morrois, hors langage, dans un Éden impossible. Si la nécessité sociale les ramène à la cour, aux mensonges et aux signes doubles, c'est la démesure elle-même de la passion qui prend la responsabilité de la perversion du langage. Il ne paraît pas possible de faire du *Tristan* un texte diabolique, sauf par un coup de force qui colmaterait la coupure tragique où vivent les amants. C'est là, précisément, ce que fait le *Renart*, obéissant à la structure de double inclusion, en dénonçant le texte qu'il copie.

2. Duplicité du récit.

La branche II (IV chez Martin), unanimement considérée comme une des plus remarquables, nous permettra d'analyser le problème de redoublement textuel posé par cette critique du texte courtois. Dans son étude sur la *Tierdichtung* médiévale (cf. Appendice), Hans Robert Jauss formule l'hypothèse qu'on possède, avec cette histoire de Renart et Ysengrin dans le puits, un des plus anciens récits de Renart en français, sinon le plus ancien, qui aurait servi de modèle à d'autres — comme matrice de *genre* — par la concision de sa technique narrative et l'unité de son propos.

L'unité de l'espace narratif est en effet affirmée par le conteur lui-même dans son prologue :

« Lons prologes n'est preuz a faire ;
or dirai, ne me voil plus taire,
une branche et un sol gabet
de celui qui tant set d'abet :
c'est de Renart, bien le savez
et bien oï dire l'avez. »

(Br. II, v. 3273-8 : « Il est inutile de faire un long prologue ; je vous dirai donc, je ne veux plus me taire, une branche et une unique farce de celui qui connaît tant de ruses : de Renart, vous le savez bien, et vous avez entendu raconter ses histoires »).

Pourtant, à peine revendiquées, l'unité et la singularité du « gabet » (farce) sont contredites par cette sorte d'« épithète de nature » appliquée au héros, qui transporte avec elle une épaisseur référentielle secrète où le personnage va s'éparpiller et se multiplier. Derrière Renart, « qui tant set d'abet » (de ruses, de tromperies, de tours), on entrevoit la figure universelle de la ruse, Ulysse *polutropos*, qui fit son apparition sur la scène médiévale aux environs de 1160 avec *Le roman de Troie*¹⁷. Il est intéressant de remarquer, dans les différents épisodes où intervient Ulysse, « li sou-duianz » (v. 27746 : le séducteur), une hésitation sur la valeur morale de l'habileté. La ruse est parfois exaltée, comme dans l'aventure avec Calipso, qui apparaît sous les traits d'une sorcière :

« Par grant *engin*, par aventure
S'en reschapa dans Ulixès. »

(V. 28818-9 : « Par grande habileté, par chance, Ulysse en réchappa »).

Ou dans l'épisode des Sirènes :

« Mais il fit teus enchantementz,
E si grant *art* e tel maistrie... »

(V. 28860-1 : « Mais il fit de tels enchantements, il eut un si grand art (= *technè*) et une telle supériorité... »).

D'autres fois, la réinterprétation médiévale fustige le héros de la *technè*, en des termes qui rappellent eux aussi Renart :

« Ore oëz quel *seduction*
Il fist de lui par traïson. »
« Cil haïnos
E malvoillanz e engeignos. »

(V. 27695-6 : « Ecoutez donc dans quelle séduction il [Ulysse] l'entraîna par trahison »).

(V. 27693-4 : « Cet homme haineux, malveillant et rusé »).

17. Cf. Benoît de Saint-Maure, *Le roman de Troie*, éd. par L. Constans, Paris, Librairie F. Didot, 6 vol., 1904-12. Il s'agit là d'une édition « composite » qui reconstitue, à l'aide de plusieurs manuscrits, une histoire à la manière d'un roman du XIX^e siècle.

Plus encore que la superposition possible des deux héros trompeurs et les éventuelles analogies de contenu, c'est l'hésitation sur la fonction morale de la ruse qui permet de voir derrière Renart un Ulysse médiéval, c'est-à-dire un Ulysse contaminé par la malice du diable. De cette contamination, la branche II fait un de ses thèmes forts, en la rapprochant de la problématique du double langage, motif permanent du discours diabolique.

Si la duplicité du personnage de Renart est évidente, celle du récit lui-même, élaborée dans des procédures plus retorses, risque de rester dans l'ombre. L'épisode du puits recèle pourtant une méditation sur cette homologie secrète entre le discours du personnage et le discours du récit, dont l'unité postulée en surface éclate sous la pression de la référence souterraine, pour se reconstruire cependant ailleurs.

Cette méditation s'ordonne selon deux axes, l'un d'ordre symbolique, l'autre réflexif, miroir disposé sur la ligne du discours¹⁸. Le puits dans lequel Renart tombe, avant d'y entraîner Ysengrin, apparaît comme un lieu emblématique et, d'autre part, au travers d'un récit construit en deux moments symétriques, le texte se replie sur lui-même et se révèle sa propre signification.

Au début de la branche, Renart, qui a pénétré dans un monastère pour y voler sa nourriture, aperçoit, quand il s'enfuit, un puits au milieu de la cour. Il s'en approche :

« Si ot mout grant talant de boivre
cil qui sot bien la gent deçoivre.
Un puis avoit en mi la cort ;
Renart le voit, cele part cort
por sa soif que il vout estaindre,
mais il ne pot a l'eve ataindre. »

(V. 3399-3404 : « Il avait très envie de boire, celui qui sait décevoir les autres. Il y avait un puits au milieu de la cour ; Renart le voit, il y court parce qu'il veut étancher sa soif, mais il ne peut atteindre l'eau »).

Il remarque la poulie et les deux seaux qui servent à tirer l'eau, puis se penche au-dessus de la margelle :

18. Il s'agit d'un des types de réflexivité étudiés par L. Dällenbach ; voir *Le récit spéculaire*, Seuil, 1977, pp. 59 sqq.

« Dedanz commence a regarder
 et son onbre a aboester :
 quide que ce soit Hermeline,
 sa fame, *qu'ame d'amor fine*,
 qui herbergie fust leenz. »

(V. 3413-7 : « Il se met à regarder à l'intérieur et à distinguer son ombre : il s' imagine que c'est Hermeline, sa femme qu'il aime de *fine amor*, qui séjourne là-dedans »).

La méprise de Renart (*quidier* signifie « penser », mais aussi « s'imaginer ») est immédiatement mise en relation avec l'*amor fine*, comme si elle en constituait le leurre spécifique. En même temps qu'une explication burlesque de l'erreur de Renart, il faut reconnaître dans ce rapprochement une lecture et une critique de la situation courtoise, donnée comme un rapport spéculaire : il n'y a pas d'*autre* dans la structure de la *fine amor*, mais soi-même sous d'autres traits. L'autre est une création du désir, il n'est que désir de l'autre, pur désir sans objet... Que le désir puisse se leurrer au point de prendre son image pour la présence de l'autre rapproche le *fin amant* de Narcisse : il devient un Narcisse qui ne s'avoue pas, un Narcisse qui aurait besoin d'un détour.

Cette « reconnaissance » vient confirmer le soubassement symbolique et critique de notre récit. La *soif* de Renart apparaît comme l'image stéréotypée du désir, et l'eau découvre ses deux composantes métaphoriques. L'une renvoie à la figure, répertoriée par la rhétorique et familière des poètes courtois, du « miroir de Narcisse » ; l'autre, contraire ou insidieusement semblable, désigne, dans l'eau qui étanche la soif, l'image de la femme convoitée. Cette dernière métaphore prend appui dans la langue romane où l'eau, *eve*, porte le nom même de la première femme.

Le puits de cette grasse abbaye est un lieu où prolifère toute une richesse métaphorique et symbolique, et celui qui y choit prend à son tour valeur figurée. Tombé dans le trou du désir, il comprend qu'il est le jouet d'une machination et qu'il a basculé dans un piège infernal :

« Or est Renart en mal frape :
 maufé l'ont mis en cele trape. »

(V. 3431-2 : « Renart est dans un mauvais pas : ce sont les démons qui l'ont mis dans cette trappe » [embûche, piège]).

Mais Renart ne s'est pas laissé entraîner dans le puits sur la seule foi de l'image. La vision d'Hermeline et la pensée que celle-ci est « herbergie » en cet endroit le laisse « pensis et dolenz » et il ne « met son pié en une soille » qu'après avoir appelé à deux reprises. Ce qui l'étonne par-dessus tout et le convainc de la présence de sa femme, c'est que, lorsqu'il parle, une voix lui répond :

« Il li demende par vertu :
"Di moi, la dedanz que fais tu ?"
La voiz dou puis vint contremont ;
Renart l'oï, dresce lou front.
Il la rapele une autre foiz :
en contremont resort la voiz. »

(V. 3419-24 : « Il lui demande avec force : "Dis-moi, que fais-tu là-dedans ?" *La voiz du puits* monte vers le haut ; Renart l'entend, dresse la tête. Il la rappelle une nouvelle fois : à nouveau la voix remonte »).

Voilà Renart plongé dans un émerveillement qui fustige l'attitude du *fin amant* plus cruellement encore que l'illusion spéculaire, en caricaturant le fondement poétique de son expérience : car l'amant s'enchanté ici du seul écho de sa voix :

« Renart l'oï, mout se mervoille. »
(V. 3425 : « Renart l'entend, il s'étonne [s'émerveille] beaucoup »).

Dans cette critique en double texte, l'objet du récit renardien est précisément la méprise caractéristique de la courtoisie, celle d'une parole enclose dans son cercle. Il n'y a pas de dialogue amoureux dans la *fine amor*, dit le texte du *Renart*, mais seulement un monologue dont le lieu du désir, la trappe, le puits, renvoie l'écho. *La voiz dou puis* est un

chant qui séduit l'amant, dont l'amour, bien loin d'affirmer une transitivité, se transforme en un émoi solitaire¹⁹.

Lorsque Renart, au fond du puits, s'éveille de son rêve amoureux :

« Qant il fu en l'eve cheüz,
lors sot bien qu'il fut *deceüz*. »

(V. 3429-30 : « Quand il fut tombé dans l'eau, il reconnut qu'il était *déçu* »).

La déception²⁰ vient ici constater l'absence de l'objet. Comme le discours séducteur, qui naît de l'évocation d'un objet absent ou fictif, le désir est constitué par la poursuite de cet objet même. Au rebours de ce qu'affirme notre modernité, la fictivité n'est pas ici du côté du sujet : dans notre texte, on lit au contraire, à travers le mouvement déceptif lui-même, l'affirmation d'un sujet que son désir conforte. Dans l'interlocution amoureuse, c'est le *tu* qui manque. La réflexion médiévale questionne ici la nature du désir : celui-ci reste le même, et les mêmes mécanismes le meuvent, quoique l'objet puisse changer, ou faire défaut.

3. *Translatio*.

Cette structure déceptive réapparaît à travers l'aventure d'Ysengrin. La symétrie des deux moments est marquée par un jeu de répétitions littérales :

Renart :
« Desor le puis s'est acoutez
grainz et marriz et trespandez.
Dedans commence a regarder

19. Pour la question de la réflexivité dans la lyrique courtoise, voir R. Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Bruges, 1960, et P. Zumthor, « De la circularité du chant », in *Essai de poétique médiévale*, Seuil, 1972.

20. D'après les dictionnaires, *decevoir* ou *deçoivre* signifie « tromper », « trahir ». Malheureusement, cette traduction perd le sens dynamique de l'étymologie (lat. pop. *decipere* : « déprendre ») et du contexte mythique. Œuvre du diable, la déception est le terme d'un chemin dont l'entrée est la tentation : le chemin du signe dévié.

et son onbre a aboester :
quide que ce soit Hermeline,
sa fame, qu'aime d'amor fine,
qui herbergie fust leenz. »

(V. 3411-7 : « Il s'est accoudé sur le puits, soucieux, chagrin et désolé. Il se met à regarder à l'intérieur et à distinguer son ombre : il s' imagine que c'est Hermeline, sa femme qu'il aime de *fine amor*, qui séjourne là-dedans »).

Ysengrin :

« Desor le puis s'est arestez,
grainz et marriz et trespansez ;
dedanz commence a esgarder
et son onbre a aboester.

[...]

Quida ce fust dame Hersant
qui herbergiee fust leanz,
et que Renart fust avec lui. »

(V. 3459-67 : « Il s'est arrêté sur le puits, soucieux, chagrin et désolé ; il se met à regarder à l'intérieur et à distinguer son ombre. [...] Il s' imagine que c'était dame Hersent qui séjournait là-dedans, et que Renart y était avec elle »).

La réitération rend évidente la différence des deux fantasmes et vient compléter le dévoiement de l'idéologie courtoise : non seulement celle-ci se voit démasquée dans sa vanité du point de vue de l'amant, mais le mari lui-même révèle le caractère imaginaire de sa jalousie. Prenant son propre reflet pour sa femme, Ysengrin s' imagine qu'elle est là pour le tromper avec le goupil :

« Sachiez pas ne li en beli,
et dist : "Mout par sui escharniz,
de ma fame vis et honiz
que Renart li rous m'a fors traite
et çaienz l'a a soi atrete". »

(V. 3468-72 : « Sachez qu'il n'en fut pas charmé, et qu'il dit : "Je suis affreusement bafoué, avili et déshonoré par ma femme, que Renart le roux m'a volée et qu'il a attirée ici près de lui" »).

Le miroir réfléchit le fantasme et la *fine amor* se révèle un tissu de relations imaginaires. Dans le puits du désir, le

mari jaloux n'aperçoit que sa honte, dont l'objet n'est pas plus présent que ne l'était la dame de Renart. La femme n'est que l'objet fantasmatique où se concrétisent deux délires apparentés : le désir et la jalousie. L'amant et le mari sont seuls face à face, emprisonnés dans le rapport spéculaire.

La branche II constitue un type d'intertexte systématique et particulièrement audacieux, qui se distingue cependant de la notion et de la pratique modernes de l'intertextualité par le statut qu'il accorde à la citation. S'il met en circulation, dans sa propre texture, un discours étranger, il le traite comme un élément absolument homogène et ne fonctionne jamais comme un agrégat de bribes textuelles (collage, montage, ou tout autre type d'organisation citationnelle). Il amalgame totalement deux registres : celui de sa propre narration et celui du texte « antérieur », qu'il s'approprie et critique en même temps.

Cette pratique du *double texte* est constante dans *Le roman de Renart*, non seulement pour la poétique courtoise, mais pour tous les genres pratiqués au XII^e siècle : épopée, roman chevaleresque, littérature religieuse, éloquence juridique et politique... C'est dans cet espace que s'unifie le texte du « gabet », et celui du *Roman* lui-même, et que peut être articulée l'analogie qui le lie au personnage de Renart. La *captation* à laquelle se livre le *Roman*, la ruse propre du récit, ce n'est rien d'autre que le dévoiement systématique des genres nobles de la production médiévale. Il y a, entre le traitement infligé aux ambassadeurs et à leur message (eux-mêmes venus tout droit de l'épopée et de la littérature arthurienne) et l'utilisation dans les branches du *Renart* de stéréotypes formels et de topiques de genre ou de contenu, un rapport de secrète conformité. La parole littéraire devient l'objet d'un autre récit, qui en démonte les mécanismes et donne à voir, sous l'appareil pompeux du symbole, le désir et le manque. C'est là que s'enracine la *déception* infligée par le *Roman* à la littérature elle-même, dont le sens, pris au piège de la diabolie, apparaît comme une fiction mensongère.

Certains commentateurs indiquent la voie d'une telle réflexion, mais s'arrêtent en chemin, fixés qu'ils sont à l'idée que le *Renart* serait une « parodie²¹ ». Ainsi Paul Zumthor,

21. Prise comme type d'intertexte, la parodie est une reproduction aplatissante, certes critique et comique, mais en aucun cas structurée en

s'interrogeant, après Jauss, sur cette « inversion, spécifique des contes de Renart », qui « interdit de les considérer vraiment comme allégoriques », affirme : « Renart n'est pas seulement le Décepteur en ce qu'il exerce dans la narration cette fonction ; le récit entier est déception, parodie de son propre discours ²². »

Certes, il y a de la parodie, un niveau parodique, dans le *Renart*, mais cela compte peu dans les branches importantes, où le récit, plongé dans une matière verbale malléable et illimitée, dont il subit la fascination, se saisit de motifs, de symboles, de types formels, bref, d'objets textuels, pour en faire la trame de son propre discours. Le discours littéraire en tant que tel est traité comme « tableau 1 », que le *Roman* redouble. Ainsi sont intégrées toutes les rhétoriques, de même que l'usage obligé de l'*auctoritas*, dont la fonction est emblématique : geste inaugural de la littérature comme plongée dans l'origine, accaparement de la lettre dans un récit nouveau qui la glose, c'est-à-dire, dans *Le roman de Renart*, qui la redouble, la travestit, la révèle à elle-même.

Comment s'étonner d'ailleurs que cette pratique soit dénoncée, et relancée de plus belle, dans une littérature et une langue qui se conçoivent comme *translatio* : passage, traduction, reprise, interprétation, et finalement réceptacle de tous les textes antiques et bibliques ? Dans la « translation » s'indiquent en même temps la légation universelle de la culture (la *translatio studii*) et le déplacement que constituent la *métaphore* et la *traduction*, désignées par la rhétorique latine, selon l'étymologie, de ce même terme (*porter au-delà*).

On sait que l'essor de la littérature en langue vulgaire au XII^e siècle est dû en bonne part au travail d'adaptation que les clercs ont fourni, et dont témoignent les quatre monuments des « romans antiques » : *Roman de Thèbes*, *Roman de Troie*, *Roman d'Enéas*, *Roman d'Alexandre*, mais aussi d'innombrables textes, telles les fables de Marie de France (*Esope*) ou les vies de saints... Le nom même de *roman*, et le genre protéiforme qui depuis huit siècles prouve son iné-

double inclusion. Sur le rôle et la variété de la parodie au Moyen Âge, cf. P. Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*, Stuttgart, 1963.

22. P. Zumthor, *op. cit.*, p. 380.

puisable fécondité, viennent de cette activité de *translatio*, qui combine le jeu de la lettre et l'ajout du sens sur la tapisserie du déjà-écrit.

Même si la source immédiate du *Renart*, comme l'ont montré Foulet et, dans une optique renouvelée, Jauss, est à chercher en grande partie dans les joyeusetés de la littérature cléricale (la *Disciplina clericalis*, l'*Ecbasis*, l'*Ysengrimus*, qui constituent autant de vastes parodies des mœurs religieuses et monacales), le *Roman*, au-delà de la parodie, se construit comme un double texte : tout ce qu'il ingère et dont il fait sa substance, il le restitue dans sa propre épaisseur, il lui confère une autre vie, œuvrant dans la jubilation à l'accomplissement, lui-même critique, de l'universelle translation. Cependant, là où les autres textes déplacent, il dévore, là où le sens est réassuré, il le pille et l'inverse.

9. L'inversion

J'ai indiqué dans l'Introduction que la diabolie médiévale procède par *inversion*, en tournant vers le bas un mouvement de symbolisation où la sémioticité contemporaine veut une relation ascendante. Certains épisodes prennent ce renversement pour thème de la fiction romanesque : on donnera ici comme exemples la branche du *puits* (analysée au chapitre précédent d'un autre point de vue), et le motif typiquement renardien et diabolique de la mort feinte.

1. Enfer et paradis : le haut et le bas.

Lorsque Renart, du fond du puits où il est tombé, aperçoit Ysengrin qui se penche au-dessus de la margelle, l'idée lui vient de se sauver aux dépens du loup. Pour le tromper, il assure son discours, selon l'habitude qu'on lui connaît, et qui est celle de tout texte médiéval, à la fois sur l'autorité de la Bible, sur l'« expérience » et sur des considérations sentencieuses. Puisque tout se passe dans une abbaye, sa ruse ne peut mieux faire que de déployer les séductions du discours religieux lui-même : Renart prétend qu'il est mort, ce dont on ne saurait douter, parce que, ajoute-t-il, tout le monde doit mourir. La terre est une vallée de larmes, dit-il : bienheureux ceux qui ont pu la quitter et rejoindre le lieu où le désir est enfin satisfait :

« Et m'ame est en paradis mise,
devant les piez Jesu asisse.
Conpere, j'ai ce que je voil :
je n'oi onques cure d'orgoill ;

se tu ies ou resne terrestre,
 je sui en paradis celestre.
 Çaienz sont les gaaignerries,
 li bois, li plain, les prairies ;
 ceenz a riche pecunaille,
 ceenz puez veoir mainte aumaille
 et bués et vaches et moutons,
 espreviers, ostors et faucons. »

(V. 3519-30 : « Et mon âme est au paradis, assise aux pieds de Jésus. Compère, j'ai ce que je désire : je n'eus jamais cure d'orgueil ; si tu es au royaume terrestre, je suis en paradis céleste. C'est ici que se trouvent les terres cultivées, les bois, les plaines, les prairies ; ici se trouvent de riches propriétés, ici l'on peut voir maints troupeaux, des bœufs, des vaches et des moutons, des éperviers, des autours et des faucons »).

Complètement retourné, et selon le paradoxe même sur lequel il appuie son règne, le discours de la religion est soumis à une critique violente. Sous la représentation du paradis « celestre », c'est encore le désir qui parle, et qu'Ysengrin écoute, tout particulièrement, bien sûr, lorsque Renart fait passer des moutons dans le défilé élyséen.

Le puits est redevenu le lieu du désir, dont l'objet, malgré son alibi religieux, est aussi fantasmatique que dans la courtoisie. La dénonciation de la religion comme discours, ou comme *genre littéraire* (les descriptions de l'au-delà sont nombreuses dans les textes religieux et même profanes, où se mêlent l'inspiration antique et la révélation chrétienne), cette dénonciation est ici étonnamment forte. La représentation religieuse, elle aussi, promet une satisfaction impossible et met en scène un objet absent, d'autant que la métaphorisation fondamentale de cet objet jamais vu échoue à le constituer comme *autre* : le discours religieux s'ingénie à réfuter et à dépasser le désir « terrestre » en situant *ailleurs* l'assise de son propos, mais il ne dispose, pour cette entreprise, que du langage d'*ici*. Renart s'amuse à souligner cette contradiction, en juxtaposant avec insistance son séjour dans ce lieu « esperitieux » (v. 3535) à la « riche pecunaille » qu'il y trouve.

Pour achever de persuader Ysengrin de descendre dans le puits, Renart pousse à bout la logique du renversement, en

l'incarnant dans la symbolique des deux seaux et de la poulie, qu'il présente comme la balance de la Justice :

« A son doit li mostre la saille ;
Renart set bien son sen despandre,
que por voir li a fait entendre
poises sont de bien et de mal. »

(V. 3554-7 : « Il lui montre le seau du doigt ; Renart sait bien dispenser son sens, car il lui a fait admettre comme une vérité que c'est la balance du bien et du mal »).

Le *sens* que Renart dispense, ou répand, si remarquablement, c'est la signification qu'il confère aux choses, la capacité qu'il possède de les faire signifier, c'est-à-dire de les accorder au code, selon la structure du signe médiéval, qui prend lumière du symbolisme qu'il supporte. Ayant réassuré ce fondement, Renart peut faire basculer les termes du symbole lui-même :

« Diex si par est issi puissenz
que, qant li biens est si pesanz,
si s'en avale ça dejus
et tous li maus reva lassus. »

(V. 3558-62 : « Dieu est tellement puissant que, si le bien pèse assez lourd, il descend là en-bas et tout le mal remonte là-haut »).

Non seulement Renart met le paradis au fond d'un puits, mais encore il prétend que le bien reste en bas et que le mal monte, alors que pour toute l'imagerie chrétienne le péché est un poids et l'état de grâce un allègement. Ysengrin s'y laisse prendre et participe à sa manière, au moment de prier pour son salut, au retournement général :

Isengrin n'i vost demorer ;
son cul torna vers orient
et sa teste vers ocidant,
et commença fort a hurler
et durement a orgener. »

(V. 3578-82 : « Ysengrin ne voulut plus attendre ; il tourna son cul vers l'orient et sa tête vers l'occident, et se mit à hurler et à chanter avec force »).

Après quoi, certain que ses péchés lui sont pardonnés, Ysen-grin entre dans le seau et, puisqu'il est le plus lourd, s'enfonce dans le puits pendant que Renart remonte. Lorsqu'ils se croisent au milieu du puits et échangent leur place, Renart redresse ce qu'il avait inversé :

« Ge vois en paradis laïsus,
tu vas ou *puis d'enfer lajus* ;
de deaubles sui eschapez
et tu t'en revas a maufez :
par Dieu le pere esperitable,
ici conversent li doiable. »

(V. 3609-14 : « Je vais au paradis là-haut, tu vas au puits d'enfer là en-bas ; j'ai échappé aux diables, à ton tour tu vas chez les démons : au nom de Dieu le père qui est tout esprit, ici séjournent les diables »).

Par l'entremise de Renart, le conteur lui-même renoue avec la droiture d'une métaphore courante dans le texte médiéval :

« S'en conquerront enfer qui est punais,
Le malvaiz puiz, dont ne resordront mais. »

(*Le couronnement de Louis*, v. 37-38 : « Ils gagneront l'enfer, ce lieu puant, le mauvais puits, dont ils ne ressortiront jamais »).

Ou encore, dans l'*Espurgatoire Saint-Patrice*, dans lequel Marie de France raconte le voyage d'un chevalier aux enfers :

« Veez vus *cest puiz flambeiant* ?
C'est l'entrée d'enfer ardent. »

(*L'espurgatoire Saint Patrice*, v. 1277-8 : « Voyez-vous ce puits flamboyant ? C'est l'entrée du feu de l'enfer »).

En fait, loin de remettre les choses sur leurs pieds, cette « droiture », alliée à l'ironie de Renart, relance la ruse du discours : le vrai diable reste le goupil, régénéré par sa chute et par son séjour en enfer, qui se sert du symbolisme religieux pour berner sa victime, et monte en paradis, à savoir sur la terre, achevant sa « farce » sur cet ultime renversement.

2. Un lieu commun diabolique : la mort maîtrisée.

L'épisode de « Renart teinturier » (fin de la branche I chez Roques, Ib chez Martin) s'ouvre sur une situation type : Renart est menacé de mort et doit s'enfuir.

Enjeu de toute aventure, la mort est pour Renart, au bout de la route ou de la capture, une présence latente et haineuse, et pourtant immanquablement repoussée. S'il est possible d'arrêter Renart, ce n'est que le temps qu'on le mène au bord de la mort ; de là, il s'échappe. Lorsque ce n'est pas la faim qui le pousse, c'est la peur : il se manifeste dans une course incessante, un glissement perpétuel. Puisqu'il représente ce qui, en chaque sujet de discours, est proprement constitutif de son rapport au désir, Renart est éternel, maître de la mort dans le nécessaire retour du rapt et de la fuite. Cette persistance est diabolique, comme le reconnaissent les personnages de la branche I :

« Et d'autre part chascuns le huie,
et dient tuit si con il sont
que ja mes ne le chaceront,
que ce n'est pas chose resnable,
einz est *un rain de vis doiable*. »

(V. 2246-50 : « De l'autre côté, chacun le couvre de huées, et tous disent, autant qu'ils sont, qu'ils ne le poursuivront plus jamais : cela n'est pas raisonnable, car Renart est une vivante graine de diable »).

Les épisodes où Renart joue de sa maîtrise de la mort en la contrefaisant thématisent cette faculté comme l'instant du plus inquiétant renversement, puisque, au moment où il feint d'être *au-delà*, Renart s'installe mieux encore dans le monde et habite au cœur même de sa ruse²³. Plusieurs

23. La permanence de cette problématique de la mort feinte devrait à elle seule permettre de conclure que, dans le *Roman* comme dans les *Bestiaires* et comme dans les réinterprétations postérieures (par exemple, Rutebeuf), Renart reste une figure du diable, qui apparaît nettement dans certains textes et s'efface dans d'autres. Elle apparaît certes avec plus d'évidence au début du cycle, qui, sur sa fin, comme le montre Jauss, finit par valoriser Renart au point d'en faire l'image d'une sorte de « sage » (voir le dernier chapitre de la *Tierdichtung*).

branches mettent en scène cette puissance étonnante, comme si les conteurs et les auditeurs ne pouvaient se lasser de la méditer : l'histoire du puits en donne un exemple particulièrement élaboré, mais on la retrouve dans l'épisode des « poissons dérobés » ou dans l'histoire de la « mort de Renart » ; une fois même, c'est un autre animal qui simule la mort (Roonel le chien dans l'histoire de l'« escondit » de Renart). Tous les textes qui parlent du goupil mentionnent cette ruse comme une fourberie proprement démoniaque. Ainsi le *Physiologus*, le plus ancien, dans son article « De vulpe » :

« Vulpis dolosum animal est omnimodo, et dolos parat. [...] Et projicit se supina, sursum respiciens, et adducit flatos suos infra se : expanditur omnino. Et putant volatilia quoniam mortua est ²⁴. »

(« Le renard est un animal rusé de part en part, et qui fomenté des ruses. [...] Il se met sur le dos, regardant en l'air, et retient son souffle dans sa poitrine : tous ses membres se relâchent. Et les volatiles croient qu'il est mort »).

Pour Philippe de Thaon, le goupil signifie aussi le diable. Son *Bestiaire* ²⁵ cite en bonne place le topos de la mort feinte, que Rutebeuf reprendra à son tour et qu'il transcrira comme la métaphore du pire mensonge, de celui qui interdit la possibilité que soit énoncée la vérité, parce qu'il en vicie le système : comment dire vrai dès lors que les signes ont été retournés, que la mort est mise à la place de la vie et le bas à celle du haut ? Ainsi écrit-il dans son poème « Des règles » :

« Puis qu'il covient verité tere,
De parler n'ai je més que fere.
Verité ai dite en mains leus :
Or est li dires pereilleus
A cels qui n'aiment verité,
Qui ont mis en auctorité

24. Cf. *Physiologus latinus*, éd. par F.J. Carmody, Univ. of California, Publications in classical philology, 1941.

25. Philippe de Thaon (ou Thaon), *Le Bestiaire*, éd. par E. Walberg, Slatkine, Genève, 1970 (réimpr. Paris, 1900).

Tels choses que metre n'i doivent.
Aussi nous prenent et deçoivent
Com li gorpis fet les oisiaus.
Savez que fet li damoisiaus ?
En terre rouge se toueille,
Le mort fet et la sorde oreille... »

(V. 1-12) : « Puisqu'il faut taire la vérité, je n'ai que faire de parler. La vérité, je l'ai dite en maints lieux : mais il est périlleux de [la] dire à ceux qui n'aiment pas la vérité, qui ont décrété autorités des choses qui n'ont pas à l'être. Il nous attrapent et nous déçoivent comme le goupil le fait des oiseaux. Savez-vous ce que fait le damoiseau ? Il se roule dans la terre rouge, fait le mort et la sourde oreille... »).

La duplicité fondamentale de Renart, Rutebeuf l'établit dans son poème du « Bestourné », construit sur une antithèse répétée :

« Renars est mors : Renars est vis !
Renars est ors, Renars est vils :
Et Renars regne ! »

(V. 1-3 : « Renart est mort : Renart est vif ! Renart est ignoble, Renart est vil : et Renart règne ! »).

Le scandale de la mort feinte, ou de la mort impossible, point d'aboutissement du perpétuel renversement du symbole qu'institue Renart, ira jusqu'à dévoyer l'intégrité du langage poétique. Se plaçant dans la perspective de la mort de l'écriture et de l'évacuation du désir, de leur refoulement définitif, Rutebeuf articule admirablement cette problématique, et constate l'échec de toute tentative visant à sortir de la renardie :

« Je cuidai engingner Renart :
Or n'i valent engin ne art,
Qu'asseür est en son palés. »

(« La mort Rutebeuf » ou « La repentance Rutebeuf », v. 79-81 : « J'imaginai tromper Renart : mais ni ruse ni art ne servent, car il est en sécurité dans son palais »).

On ne peut mettre en œuvre les opérations de Renart contre la renardie, on ne peut ruser avec la ruse ni tuer l'écriture en écrivant : on ne fait qu'affirmer leur lieu (rapelons que le poème commence par le vers célèbre « Lesier m'estuet le rimoier » : « Il me faut cesser de rimer »). Rutebeuf reprend les mots eux-mêmes par lesquels l'auteur de la branche I introduisait l'aventure injustifiable de la littérature, ces mots qui depuis toujours ont désigné les qualités de Renart :

« Perroz, qui *son engin ess'art*
mist en vers faire de Renart... »

(Br. I, v. 1-2 : « Pierrot, qui mit son adresse et son art à composer des vers sur Renart... »).

Laissant, après le conteur du « Plaid », se mirer *art* dans *Renart*, Rutebeuf nous signifie qu'il y a, plus qu'une affinité, une équivalence profonde entre Renart et l'activité scripturale prise comme technique, et par conséquent comme dévoiement de la dictée du sens. A l'intérieur d'un espace culturel découpé de manière différente du nôtre, on peut reconnaître avec Dragonetti que le nom de Renart fut pendant longtemps un des noms de ce qu'on appelle aujourd'hui « littérature ». Servant dans le même geste à exalter et à suspecter l'activité scripturaire, la renardie ne recouvre cependant qu'une pente de la littérature, caractérisée par le redoublement et le triomphe d'une langage qui se veut autarcique : celle que je tente de cerner comme le témoignage privilégié d'un certain imaginaire du signe, auquel le Moyen Age, si volontiers dualiste, a probablement été plus sensible qu'aucune autre époque.

3. La naissance et le travestissement.

Si Rutebeuf a su déployer magistralement la question de la mort maîtrisée, les branches du *Roman* où elle est évoquée contiennent toutes les virtualités du thème. La branche intitulée « La mort de Renart » (qu'il faut lire chez Martin, où elle porte le numéro XVII, l'édition Roques, inachevée, ne la comprenant pas) s'attarde complaisamment sur le renversement des signes et se termine sur un épisode remarquable :

feignant la mort une nouvelle fois, Renart a pu échapper à la colère du roi et s'est réfugié à Maupertuis. Le roi, qui a découvert sa ruse, lui envoie des ambassadeurs. Renart les trompe et leur prouve sa mort en leur faisant voir, par l'intermédiaire de sa femme et de Grimbert, la tombe, fraîchement creusée, d'un vilain nommé Renart, où chacun peut lire le nom du goupil sur l'inscription funéraire :

« Lisiez les lettres et l'escrit »

(V. 1439 : « Lisez les lettres et l'inscription » [numérotation Martin, vol. 2]),

dit Hermeline aux envoyés de la cour. Prenant l'exact contrepied de la fonction attribuée à la lettre dans *La vie de saint Alexis*²⁶, l'*escrit* est ici parfaitement falsifié : il est contraint de témoigner pour un au-delà vide, il ne renvoie pas à ce qu'il dit, mais à son contraire : la branche XVII répète le scandale de la renardie, pour qui tout, dans le signe, est *de ce côté-ci*, puisque la mort même ne vient plus fonder la vérité de l'au-delà.

Cette branche n'apporte pourtant que peu de choses aux épisodes antérieurs qu'elle répète, glose, amplifie, translate. Aussi est-il important de rappeler, à la fin de la branche I, la situation quasi archétypale de Renart : le roi a donné ordre que quiconque se saisirait du goupil l'exécute sans jugement ; devant l'imminence du danger, Renart va jouer la comédie de la fin, à travers laquelle le texte démonte le monument sublime de la mort littéraire :

« N'est mervoilles s'il se regarde,
que de toutes bestes a garde.

*Desor un grant tertre s'areste,
vers oriant torna sa teste ;*

lors dit Renart une proiere
qui mout fu precieuse et chiere. »

26. *Op. cit.* Connue après la mort du saint, la « lettre » d'Alexis se donne pour une relique du Verbe, présente ici seulement pour que l'*ailleurs* soit désigné. C'est ainsi son effacement qui autorise un rite de célébration fastueux : de la même façon, le cadavre du saint est l'objet d'un cérémonial démesuré. Mais, toujours selon la même exigence, seuls les pauvres ont droit de lui faire fête, les riches s'excluant d'eux-mêmes, par l'impureté de leurs possessions toutes matérielles, de ce théâtre du Corps glorieux que met en scène le culte des reliques.

(V. 2271-6 : « Rien d'étonnant à ce qu'il regarde autour de lui, puisqu'il se méfie de toutes les bêtes. *Il s'arrête au sommet d'un grand tertre, tourne sa tête vers l'orient* : Renart dit alors une prière, qui fut très appréciée et très aimée »).

La présence du tertre et le geste de Renart soulignent la couleur épique du passage. On peut y comparer, par exemple, le texte du *Roland*, au moment où le héros, près de mourir et voulant invoquer Dieu, « muntet sur un tertre » (v. 2267), puis « turnat se teste vers la paiene gent » (v. 2360) (« Il monte sur un tertre ». « Il a tourné sa tête du côté de la gent païenne. ») Le tertre symbolise la noblesse du héros et la gravité du moment, et l'espace lui-même, en réactivant l'image de la colline sur laquelle le Christ a été crucifié, devient citationnel. Quant à l'orient de l'épopée, c'est évidemment le pays des Sarrasins et celui des Lieux saints, qu'il faut conquérir. Dans le *Renart*, tourner son visage vers l'orient est une pure dérision textuelle.

Le jeu de l'intertexte permet un renversement complet du projet épique, la noblesse et la gravité du ton manifestant dans leur référence le caractère blasphématoire de la prière de Renart. L'invocation est elle-même retournée : le héros épique demande pardon pour ses fautes, Renart s'en félicite et remercie Dieu de lui avoir permis de les commettre ; l'un prie pour le salut de son *âme*, l'autre demande de garder son « *cors* avenantment » (v. 2281 : [protège mon] « corps gracieusement ») ; enfin, entrant dans la mort, le preux conquiert définitivement son identité héroïque et rejoint sa profonde fatalité, dans le respect de sa propre *geste* (« exploit » ; « famille » ; et « chronique », récit de l'exploit). La prière de Renart, au contraire, vise à lui faire perdre une identité dangereuse :

« Et si m'atorne en tel guise,
en tel maniere me devise,
ja ne soit beste qui me voie
qui sache a dire qui je soie. »

(V. 2283-86 : « Pare-moi [arrange-moi, *tourne-moi*] de telle façon, déguise-moi de telle manière, qu'il n'y ait bête qui, en me voyant, sache dire qui je suis »).

C'est donc, dans ce contexte carnavalesque, à une nouvelle naissance de Renart que nous assistons, et à une genèse du *Roman* comme travestissement du texte épique. Du coup, la parole épique elle-même est frappée de suspicion par cet éclairage diagonal : la mort, nouant le destin du héros et scellant son identité, est un discours, autrement dit un simulacre habilement ménagé. L'épopée ne peut plus prétendre instituer la parole droite dans l'épreuve de la mort : par le discours de la mort, nous laisse entendre Renart, le héros entre dans l'existence impure de la textualité. Toute mort littéraire est non seulement une mort fictive, c'est la mort comme fiction, comme masque, c'est la vie même de la littérature.

10. Raconter et se raconter

1. Le déguisement et la fiction.

Cette naissance de Renart, ce sera le surgissement d'un *récitant*, paré des deux propriétés que la diabolie médiévale accorde au discours déviant : la rhétorique et la fiction. La prière de Renart sera entendue : poussé par la faim, il tombe dans la cuve d'un teinturier, vaste et profonde, lieu propice à toutes les métamorphoses :

« Jaunes en sui et toz luisanz ;
ja mes ne serai conneüz
en leu ou aie esté veüz. »

(V. 2366-8 : « J'en suis devenu jaune et tout lumineux ; jamais je ne serai reconnu, là où j'ai été vu »).

L'inversion du texte épique trouve là son achèvement : la nouvelle naissance de Renart ne le rend pas semblable au Christ mort et ressuscité, mais à Lucifer, l'usurpateur dont l'habit flamboyant prétend égaler la splendeur divine. La teinture rejoint l'ornement du discours, ces *colors de retorique* dans lesquelles Renart est baigné tout entier ; la cuve, lieu d'une alchimie trouble, dédiée à l'art, au composite, au déguisement, à l'ombre, renforce le thème matriciel, — que Renart féconde en remuant lui-même les couleurs qui vont présider à son *atornement*.

Cette teinture jaune, si elle permet à Renart de se dissimuler aux yeux de ses ennemis, le place en fait dans une parfaite clarté pour les lecteurs ou les auditeurs. Renart *est* cette lumineuse diaprure de l'apparence, ce vêtement fascinant qui le métamorphose, le dérobe et le montre en même temps,

il est tout entier *couleur* et se mire dans cet écran si complaisamment fidèle et opaque :

« Mout se regarde et se remire,
de joie commença a rire. »

(V. 2375-6 : « Il se regarde et s'admire beaucoup, il se met à rire de joie »).

Une réflexion sur les signes est menée ici dans les termes médiévaux : devenu autre, mais par là plus que jamais lui-même, Renart représente l'*ornement* captivant du discours déviant, la rhétorique comme texte diabolique. Mais la démonstration ne serait pas complète si le dévoiement du signe droit n'était pas mis en situation. Un nouveau détour du récit introduit à un carrefour décisif : Renart rencontre Ysengrin. Il craint tout à coup que sa couleur jaune ne suffise pas à le dissimuler et décide « que il changera son langage » (v. 2392). La transformation du langage parachève la nouvelle naissance de Renart en lui permettant de construire une fable là où ne se trouvait encore qu'une parure. Renart va parler son masque, ou, mieux encore, le masque se fera récitant. La figure de la littérature est maintenant complète, donnée à la fois comme signe fascinant et comme puissance de récit. L'identité fictive dont se prévaudra Renart est à nouveau une identité révélatrice. Renart se donne pour un jongleur breton égaré en France et dépossédé de sa vielle par des voleurs. Il écorche le français dans un baragouin dont les jeux travaillent à l'avance le nœud que la suite du récit va délier :

« Iai je *fout* mout bon gieugloier,
mes si *fout* ier robert batu
et mon viel me *fout* tolu. »

(V. 2418-20 : « Yes ! je *fout* très bon jongloier mais je *fout* hier dérobert battu et mon vielle me *fout* pris »).

L'apparition de Renart en jongleur breton ne pouvait manquer d'évoquer la célèbre *matière de Bretagne*, prototype de la fiction et du merveilleux, du texte dans son double statut d'*art* et de symbole, et soulevait certainement un immense éclat de rire, d'autant que les « maladresses » lin-

guistiques du goupil rapprochent, dans le burlesque, la légende arthurienne et l'obsession sexuelle.

Derrière le voile de la fiction miroitent non seulement la ruse de Renart, mais aussi le *Roman* comme procédé intertextuel. Renart contrefait ici Tristan, lui aussi « bon harpeur », à travers lequel la référence remonte jusqu'au psalmiste, le roi David, et le destinataire interne de ce petit théâtre, l'oncle et rival Ysengrin, se dédouble pour faire apparaître Marc, Saül ou Goliath, ou toute autre figure du Père puissant et dépossédé. A Ysengrin qui l'interroge sur ses connaissances, Renart répond :

« Je fout savoir bon lai breton
et de Mellin et de Notun,
dou roi Lartu et de Tritan,
de Charpel et de saint Brandan. »

(V. 2435-38 : « Je fout savoir bons lais bretons, de Merlin et de Noton, du roi Larthur et de Tritan, de Charpel et de Saint Brendan »).

Il énumère les héros comme s'il s'agissait d'allécher son auditeur et de prouver l'excellence de son art : c'est l'intertextualité elle-même, sous la forme de l'universelle circulation des récits, qui est prise dans le carnaval. On peut rapprocher cette procession héroïque d'un prologue célèbre (branche III chez Roques, II chez Martin) où le conteur, derrière la *captatio benevolentiae* qui le conduit à vanter son texte au détriment des autres, laisse deviner à quelle captation ce texte lui-même se livre :

« Seignor, oï avez maint conte
que maint conteor vos raconte,
coment Paris ravi Elaine,
les max qu'el en ot et la paine,
de Tristant, dont La Chievre fist
qui assez belement en dist²⁷,
et fables et chançons de geste,

27. Cette *chievre* (la majuscule est de l'éditeur) qui dit *belement*, le commentateur savant a vainement recherché ses traces — et son texte. Peut-être suffit-il de penser au *Chievrefoil* de Marie pour lui donner une identité ?

romanz dou lin et de la beste.
 Maint autre en content par la terre ;
 mais onques n'oïstes la guerre,
 qui mout fu dure de grant fin,
 entre Renart et Isengrin. »

(V. 3733-44 : « Seigneurs, vous avez entendu narrer maints contes, que maints conteurs vous racontent, comment Paris ravit Hélène, les malheurs et la peine qui s'ensuivirent, l'histoire de Tristan, que fit La Chèvre, qui la raconte très *bellement*, et des fables et des chansons de geste, le roman du lin [? lui ? *lion* ? : les interprétations et les manuscrits divergent] et de la bête. Bien d'autres en racontent dans tout le pays ; mais jamais vous n'avez entendu parler de la guerre, qui fut très dure et interminable, entre Renart et Ysengrin. »

2. La puissance.

La suite de l'épisode déploie les conséquences extrêmes de la haine entre Renart, maître du langage, et Ysengrin, sa dupe. Ysengrin vole pour le prétendu jongleur la vielle qui lui manque encore et se retrouve, par la ruse de Renart, cruellement puni : un chien l'attrape et le châtre. Une ressemblance ironique s'établit entre la *coille* perdue par le loup et la *viele* possédée par Renart, qui lui assure la puissance du chant et lui promet succès et amour.

Les déplacements de la couleur et de la parole accompagnent l'« échange ». Opposé à Renart jaune et brillant, Ysengrin apparaîtra, après sa castration, de plus en plus blafard :

« Qui de tel chose est mehaigniez
 joie en pert toute, ce sachiez,
 et *hardemant*, *force* et *color*. »

(V. 2769-71 : « Qui a subi une telle mutilation, sachez-le, perd toute joie, et son audace, sa puissance et sa couleur »).

Et plus loin :

« ... *quant ot perdue la color*
 et la barbe li est cheüe,
 puis qu'il ot la *coille* perdue. »

(V. 3110-12 : « ... quand il avait perdu sa couleur et que sa barbe était tombée, depuis qu'il avait perdu la couille »).

Cette décoloration est associée à une aphasie grandissante. Intarissable lorsqu'il racontait au prétendu jongleur les méfaits de Renart, Ysengrin devient ensuite quasiment muet :

« Mout fu dolanz, mout se demente
por ce qu'il a perdu la chose,
mes a nuli dire ne l'ose. »

(V. 2654-6 : « Il s'attriste beaucoup, il devient fou de douleur d'avoir perdu la chose, mais il n'ose le dire à personne »).

« Ne parla gaires hautement
mais tout basset et matement. »

(V. 2669-70 : « Il ne parla pas à voix bien forte, mais tout bas et d'un air accablé »).

Son mutisme se manifeste particulièrement face à Hersent :

« vers li n'ose un sol mot randre. »
(V. 2790 : « Il n'ose lui répondre un seul mot »).

La castration d'Ysengrin, inscrite dans les développements du rapport « œdipien », est parachevée par la perte de la parole. Plus tard, dans un épisode qui rappelle à certains critiques l'histoire de la matrone d'Ephèse, mais qu'on pourrait rapprocher aussi du retour d'Ulysse et du massacre des prétendants, Renart, qui veut être seul détenteur de la puissance, achève de se venger en faisant dépecer le corps d'un rival qu'Hermeline, croyant son mari défunt, s'apprêtait à épouser.

Mais, pour assurer son règne, Renart doit encore et surtout triompher de la femme elle-même, dont la place est entièrement déterminée par la convoitise du membre masculin. Ainsi, lorsque Ysengrin, châtré, revient chez lui et qu'Hersent s'aperçoit du manque :

« Lasse, fait ele, ou est m'andoille
qui ci ileuc vos soloit pandre ?
Toute la vos covient a randre. »

(V. 2716-8 : « Pauvre de moi, fait-elle, où est mon andouille, qui normalement était accrochée à cet endroit ? Il vous faut me la rendre tout entière »).

Cette situation, qui évoque ce que pourrait être une séance d'analyse dans le registre burlesque propre au *Renart*, constitue une nouvelle lecture, violemment démystifiante, de la relation courtoise. Hersent se plaint de son malheur :

« Que fera ge, lasse, chaistive ?
mout me poise que je sui vive.
Or ai ge perdu toute joie
et la riens que je plus amoie ;
onques n'oi mes si grant esmai. »

(V. 2759-63 : « Que ferai-je, pauvre malheureuse ? pour moi la vie est un pesant fardeau. Maintenant, j'ai perdu toute joie et la chose que j'aimais le plus ; jamais je n'eus si profond chagrin »).

Souhait de mort et lamentations sur la perte de l'objet viennent directement de la lyrique courtoise, où on les trouve aussi bien dans la bouche de l'amant que dans celle de la dame. Sous la plainte et la souffrance sublimes, *Le Roman de Renart* restitue la littéralité du manque : c'est du désir qu'il s'agit, et l'objet en est le phallus, littéral ou figuré, possédé ou « prêté ».

Devant sa femme et dès qu'il a eu puni son rival, Renart renonce à la fiction mise en place pour Ysengrin. Il occupe en pleine lumière la place du mari et donne enfin libre cours à la frénésie qui conduit ses gestes : recouvrer toute la puissance, dût-il retrancher à la femme, ou extirper d'elle, la part qu'elle en possède symboliquement :

« Je vos trancherai le baulevre
et le grant nes sor cele levre,
et si vos folerai ce ventre
la bouele qui est ou ventre
vous saudra fors par le crepon,
maugré vostre novel baron. »

(V. 3081-6 : « Je vous trancherai les deux lèvres et le grand nez qui est au-dessus, et je vous foulerai le ventre au point que les boyaux qui sont dedans vous sortiront par le croupion, malgré votre nouveau baron »).

Organes de la parole, symbolisme sexuel du nez (bien connu au Moyen Age), organes de la féminité : on voit ce que recèle cet amalgame dans le discours vengeur de Renart.

Le caractère fantasmatique du trajet narratif, et par conséquent de ses stations et de ses protagonistes, est réaffirmé, à la fin de la branche, par un coup d'arrêt purement théâtral. Alors qu'Hermeline et Hersent, jetées par Renart hors du logis, se battent et s'injurient, un événement survient qui les réconcilie miraculeusement et remet toute chose à son point de départ :

« A tant es vos un pelerin
qui vint clochant tout le chemin.
Trova les dames combatant ;
l'une en a prise maintenant,
par la main l'a levee sus,
si lor a dist : "N'en faites plus !" »

(V. 3219-24 : « Voici qu'arrive un pèlerin, claudiquant tout le long du chemin. Il trouve les dames en train de se battre ; immédiatement il en prend une par la main et la relève, et il leur dit : "N'en faites pas plus !" »

Cette intervention divine, baguette magique dans une situation inextricable, c'est déjà « le messenger du roi à cheval », dont l'ostentation souligne le caractère fictif. Le discours religieux apparaît comme un effet de texte appliqué sur le fantasme, capable pourtant de mettre un baume sur la plaie ouverte dans les corps par le désir, comme si seule une fiction désincarnée pouvait arrêter leur déchirure mortelle. Les deux femmes sont renvoyées à leur mari, et Hermeline écoute patiemment Renart, récitant sûr de sa puissance :

« Puis fu Renart mout liement
o sa fame mout longuement.
Trestout li dit et tout li conte
comment il dut recevoir honte,
comment dut estre malbailliz
qant en la cuve fu sailliz,
qant il gaba le tainturier... »

(V. 3243-9 : « Renart mena ensuite pendant longtemps une vie très heureuse avec sa femme. Il lui dit tout, lui raconte

tout : comment il aurait dû recevoir des outrages, comment il aurait dû être maltraité quand il avait bondi dans la cuve, le jour où il trompa le teinturier... »).

3. *La confession.*

Au bout de la course, tout le trajet fantasmatique et intertextuel parcouru, on se retrouve presque au point d'origine, à ceci près que le triomphe du discours séducteur est assuré, puisque Renart a conquis le pouvoir d'être *son propre narrateur*. Ce plaisir au récit de soi-même, Renart y goûte souvent dans le *Roman*, particulièrement dans les nombreux moments où il se confesse : dans la branche I (le « Jugement ») à Grimbert, dans la branche IX (le « Pèlerinage ») à un ermite, dans la branche XIV (la « Confession »), enfin dans la branche XVII de Martin, celle de la « Mort ». Le dévoilement du discours de l'aveu est à chaque fois à l'avant-scène, puisque Renart, ou le texte même, profite des procédures du repentir pour raconter longuement les hauts faits de sa perversion. La branche de la « Confession » résume, dans un apologue superbe, la structure captatrice du récit renardien : Renart se confesse au milan Hubert en des termes qu'on pourrait dire « sganarelliens », n'était le fait qu'il s'accuse lui-même :

« Sire, j'ai mout esté parvers,
s'ai mainte foiz fait a envers
que je ne deüse pas faire,
j'ai tant esté de put afaire,
j'ai foutu la fille et la mere,
et les enfanz et puis le pere,
et après toute la mainie... »

(V. 14733-9 : « Sire, j'ai été bien pervers, j'ai souvent fait à l'envers ce que je n'aurais pas dû faire, j'ai mené si mauvaise vie, j'ai foutu la fille et la mère, et les enfants et puis le père et après toute la maisonnée... »).

Cette édifiante revue passée, Renart relie la logique de la confidence pervertie au désir qui la gouverne en profondeur : la captation du procès symbolique, conjugée à celle de l'auditeur fasciné par cette débauche verbale. Aussi Renart, pour terminer, réussit-il à *manger son confesseur* :

« Hé ! Diex, en qui querra l'en mes,
qant cil qui se faisoit confés
voloit son provoie mangier. »

(V. 14791-3 : « Hé ! Dieu, de qui se réclamera-t-on désormais, quant celui qui se faisait confesser voulait manger son prêtre »).

Cette puissance séductrice du récit résonne différemment à la fin de la branche I, où la fiction d'un apaisement doit être maintenue :

« Trestout li conte, tout li dist :
cele n'en fait mais que s'an rist. »

(V. 3253-4 : « Il lui raconte tout, lui dit tout : celle-ci ne fait rien d'autre que rire »).

Le rire permet précisément de tout dire sans que rien ne bouge. Contre les censures sociales et culturelles (religieuses), il ouvre la porte à la critique ; mais, n'étant que rire, il enferme en même temps la subversion possible et la contrôle. Contre les censures de l'inconscient, il ouvre des brèches qu'il rebouche immédiatement : tout peut être dit sans que nul ne s'en offusque, ou presque.

Mais quelle autre figure de la maîtrise ou de la renardie peut-on déchiffrer dans le miroir, du moment qu'a été reconnue l'impossibilité de la mort ? Tout comme le discours de Renart réfléchit les captations auxquelles se livre le conteur, le rire d'Hermeline reflète celui de l'auditeur. En fermant la boucle du retour, en clôturant le signe dévoyé dans son inscription circulaire, il confirme le narcissisme textuel, la satisfaction que le récit et le récitant tirent d'eux-mêmes, leur bonheur à faire renaître le langage, à réenclencher la circulation des discours et des séquences, des aventures, de la chasse et de la peur. La fiction peut faire jouer ses masques et se perdre dans une immobilité souveraine :

« Puis fu Renart assez en mue.
Ne va, ne vient, ne se remue. »

(V. 3255-6 (fin de la branche) : « Renart était désormais bien à l'abri. Il ne va, ni ne vient, ni ne se remue »).

Renart se dit, il se donne, il est toujours insaisissable.

III. L'ÉCRITURE

A Roland Barthes

« Une nouvelle race de philosophes montent à l'horizon : je me hasarde à les baptiser d'un nom qui ne va pas sans danger. Tels que je les pressens, tels qu'ils se laissent pressentir — car il appartient à leur nature de *vouloir* rester des énigmes sur quelques points — ces philosophes de l'avenir voudraient avoir le droit, peut-être aussi le tort, d'être appelés des *tentateurs*. Ce terme même n'est en fin de compte qu'une tentative, ou, si l'on veut, une tentation. »

Nietzsche, *Par-delà bien et mal*.

ABREVIATIONS
des livres et articles de Barthes cités
dans la troisième partie (ordre chronologique)

- DZ : *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953 (paru également chez Gonthier, 1965, cité ici, et Seuil, « Points », 1972).
- Mi : *Michelet par lui-même*, Seuil, 1954.
- My : *Mythologies*, Seuil, 1957.
- SR : *Sur Racine*, Seuil, 1963.
- EC : *Essais critiques*, Seuil, 1964.
- ES : *Eléments de sémiologie*, in *Communications* 4, Seuil, 1964 (paru également après *Le degré zéro* chez Gonthier, 1965, édition citée ici).
- CV : *Critique et vérité*, Seuil, 1966.
- « Introd. » : « Introduction à l'analyse des récits », in *Communications* 8, 1966, cité ici (paru également in *Poétique du récit*, Seuil, « Points », 1977).
- SM : *Système de la Mode*, Seuil, 1967.
- « Drame, poème, roman », in *Théorie d'ensemble*, Seuil, 1968.
- S/Z, Seuil, 1970.
- EpS : *L'empire des signes*, Skira, Genève, 1970.
- « Ecrivains » : « Ecrivains, intellectuels, professeurs », in *Tel Quel* 47, Seuil, 1971.
- SFL : *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, 1971.
- NEC : *Nouveaux essais critiques*, paru après *Le degré zéro*, Seuil, « Points », 1972.
- « Sorties » : « Les sorties du texte », in *Bataille*, Coll. de Cerisy, U. G. E., 1973 (avec une discussion).
- PIT : *Le plaisir du texte*, Seuil, 1973.
- « Situation », in *Tel Quel* 57, Seuil, 1974.
- R. B. : *Roland Barthes*, Seuil, 1975.
- « B. S. » : « Lecture de Brillat-Savarin », préf. à Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*, Hermann, 1975.
- *Fragments : Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, 1977.

11. Procédures et techniques séductrices dans l'écriture

D'un texte séducteur à l'autre, la structure reparaît, troublée et cependant lisible à travers des contenus mobiles. Si, entre la diabolie moderne et la renardie ou la séduction, les partages sembleront diverger, c'est que celui que j'appellerai ici le *commentateur* joue seul tous les rôles du discours diabolique : il est à la fois dévoyant, dévoyé, complice et dénonciateur.

Les analyses qu'on va lire seront centrées sur la découverte et l'utilisation, dans le texte barthésien, de la notion d'*écriture* : bien que celle-ci soit fondamentale, on ne prétendra évidemment pas, en déployant ses virtualités, marquer une limite dans une œuvre qui est loin d'être achevée, mais seulement explorer une de ses stratifications les plus importantes, ouvrant au discours séducteur des perspectives vastes et inaperçues.

1. Les figures de la diabolie.

Les objets et les manières de la pensée barthésienne sont d'emblée équivoques : doubles avant même d'être pensés. Ou mieux encore : il y a à la fois une ambivalence initiale de tout objet et une mise en œuvre, toujours plus puissante au long des différents textes, des possibilités de cette ambivalence. Les sciences et leurs formules, comme parfois le texte analysé, que Barthes appelle souvent texte « tuteur ¹ »,

1. L'expression de « texte tuteur » est un bon exemple d'ambivalence : ce texte que le commentateur redouble et « brise », il lui donne un nom qui désigne une fonction de paternité et de soutien.

répondent à la même nécessité : ils déclenchent l'écriture en lui offrant un « modèle » à détourner, un espace à traverser et à redoubler, bref : un corps de règles formant le « tableau 1 » du discours séducteur. Le texte de Barthes a besoin d'eux pour se produire dans sa *duplicité*, qui dénonce sans cesse des systèmes de pouvoir (le mythe, la littérature, la mode, l'idéologie, la science, la norme sexuelle, le langage lui-même...) et en même temps exalte à son profit les moyens qu'ils mettent en œuvre pour s'imposer.

Avant les systèmes, ce sont les figures de la diabolie qui nous intéresseront, à savoir certaines opérations qui constituent l'écriture barthésienne dans sa spécificité², bien que Barthes ait commencé par les dénoncer avec virulence dans d'autres textes.

Ainsi le *vol de langage*³, qui est d'abord absolument condamné. Dans *Le degré zéro de l'écriture*, où la figure n'est pas encore constituée, certaines écritures, et notamment celle du pouvoir bourgeois et l'écriture intellectuelle, sont pourtant déjà définies comme frauduleuses : elles confisquent l'être au profit du paraître. La figure prend corps dans les *Mythologies* (comme d'ailleurs les suivantes) : le mythe est appelé « parole volée », « vol de langage », et la littérature est nommée « un système mythique caractérisé ». L'article intitulé « Dominici ou le triomphe de la Littérature » illustre le propos : « Voler son langage à un homme au nom même du langage, tous les meurtres légaux commencent par là. » (*My*, p. 53.)

Le vol de langage se décompose en deux temps : *confisquer* et *reproduire* — faussement, ou ailleurs. Le mythe est ainsi « une parole volée et rendue », mais la restitution ne livre pas la parole telle qu'elle a été prise, ou du moins « pas exactement à sa place » (« Postface », p. 211). Combinant une rapine et la fabrication d'un simulacre, le vol

2. L'écriture telle que l'entend Barthes diffère d'autres acceptions contemporaines, tout en s'appuyant sur elles : blanchotienne, par exemple (infini et mort du sujet dans le langage), derridienne (réseau de « traces ») ou psychanalytiques (sublimation, épiphanie de l'inconscient, caractère pulsionnel, etc.).

3. On trouvera une description fidéiste de ce problème dans S. Heath, *Vertige du déplacement*, « Digraphe », Fayard, 1974.

fonctionne comme l'écoulement d'une fausse monnaie⁴. Le mythe suppose donc avant lui un discours vrai, et Barthes semble hésiter à donner à ce discours un enracinement existentiel. Mais cette hésitation ne dure pas : la « Postface » (« Le mythe aujourd'hui », de 1956) montre que la seule « vérité » possible du langage, la seule morale du signe, résident dans l'acceptation sans retour de l'« arbitraire » linguistique. A la *pseudo-physis* du mythe, il faut opposer l'*anti-physis* du signe contractuel.

Cependant, l'opération dont le mythologue dénonce la fourberie, il la reprend à son compte :

« A vrai dire, la meilleure arme contre le mythe, c'est peut-être de le mythifier à son tour, c'est de produire un *mythe artificiel* : et ce mythe reconstitué sera une véritable mythologie. Puisque le mythe vole du langage, pour quoi ne pas voler le mythe ? » (*Ibid.*, p. 222.)

Une telle parade reproduit la structure du vol, le « mythe artificiel » se proposant de copier le mécanisme qu'il dénonce : le mythe étant un système dévoyant, pourquoi ne pas dévoyer le mythe ? L'entreprise, qui reconnaît au système imité une force d'attraction telle qu'il est impossible de parler d'un lieu qui lui soit extérieur, réenclenche l'illusion qu'elle entend fustiger. Elle prend en charge l'énonciation de la parole volée et reporte le simulacre d'un degré, à l'usage de son destinataire propre, à qui elle offre non pas une vérité mais un métalangage artificieux, que Barthes décrit, et ce n'est pas un hasard, comme une « véritable mythologie » : le mot a deux sens, qui jouent d'ailleurs dans le titre du livre : corpus ou ensemble de mythes, et discours sur les mythes.

Par la suite, le vol de langage est assumé de manière militante :

« La critique idéologique est en effet, aujourd'hui, condamnée aux opérations de vol : le signifié se dérobe

4. Cf. R. B., p. 96 : « L'opposition est *frappée* (comme une monnaie), mais on ne cherche pas à l'*honorer*. » (On abrégera les titres des livres en s'inspirant du système adopté dans le *Roland Barthes* ; voir la liste des abréviations, p. 152, *supra*).

mieux dans l'illusion du sens que dans sa destruction » (« *Ecrivains* », p. 14).

Dans le *R. B.*, la rhétorique militante, où subsistent des traces de l'attitude moralisatrice, fait place à la généralisation, et la réflexion de Barthes sur ses propres pratiques confirme la prise en charge du procédé de reproduction dévoyante, si vivement dénoncé naguère : « On vole un langage, sans cependant vouloir l'appliquer jusqu'au bout... » (*R. B.*, p. 96).

Le *parasitisme*, compris comme la greffe d'un système sur un autre, l'élaboration d'un langage second aux dépens d'un premier, obéit au même pivotement. Dans *Le degré zéro*, le terme est proposé sur le mode de la constatation et du regret :

« A toutes les dimensions que dessinait la création littéraire s'ajoute désormais une nouvelle profondeur, la forme constituant à elle seule une sorte de mécanisme parasitaire de la fonction intellectuelle. » (*DZ*, p. 73.)

Dans la « Postface » des *Mythologies*, cette vie sémiologique seconde est condamnée sans appel :

« Ainsi, chaque jour et partout, l'homme est arrêté par les mythes, renvoyé par eux à ce prototype immobile qui vit à sa place, l'étouffe à la façon d'un immense parasite interne... » (*My*, p. 243.)

Mais, lorsque le sémiologue cherche à se situer *dans* ou *devant* le système de signes qu'il a analysé, il assume la situation parasitaire, en reconnaissant que son exposé a été « confié à une parole parasite », qui n'est autre que son métalangage (*SM*, p. 292). La littérature, elle aussi, est « un objet parasite du langage », et cela d'une manière qu'on peut rapprocher du jeu des deux tableaux :

« C'est le système parasite qui est principal, car il détient la dernière intelligibilité de l'ensemble. [...] Cette sorte d'inversion retorse des fonctions explique les ambiguïtés bien connues du discours littéraire : [...] voyez mes mots, je suis langage, voyez mon sens, je suis littérature. » (« Littérature et signification », in *EC*, p. 263.)

Le terme même de parasitisme ne reparait pas dans les livres suivants, mais la pratique s'en manifeste fréquemment, et toujours positivement, sous la forme du redoublement critique dont les mécanismes seront étudiés plus loin.

Le *détournement*, figure située au carrefour des deux précédentes, suit les mêmes avatars sous différents noms : le mythe « déforme », il est une « inflexion », la critique est une « fiction détournée », la littérature est décrite comme « indirecte », comme un « biais », la rhétorique de Mode établit un processus d' « inversion », la technique romanesque est, dans le code herméneutique, un « dévoiement », la morale libertine « défigure » les codes, elle « détourne le mot, l'objet, l'organe de son usage endoxal ⁵ »...

Pour la *prédation*, la courbe est plus difficile à tracer. Thématiquement, la prédation réunit l'ingestion et l'appropriation, la boulimie et la conquête. Dans cet « art intellectuel » qu'est l'écriture, l'acte prédateur ne s'exerce directement ni sur des nourritures, ni sur des personnes, mais sur des discours. Les mentions positives apparaissent très tôt dans l'œuvre et côtoient longuement la condamnation. Michélet est appelé « mangeur d'histoire », il appartient à « ce genre d'écrivains prédateurs (Pascal, Rimbaud) qui ne peuvent écrire sans dévorer à tout instant leur discours ». Mais aussi, il entretient avec l'Histoire un rapport érotique, « son savoir est viol » (*Mi*, pp. 22 et 54). Dans « Littérature et signification », les deux types de prédation se retrouvent, relativement positifs ; dans « Les sorties du texte », la « force de rapt du mot » est célébrée comme valeur érotique et guerrière (p. 61).

En même temps, et parfois dans les mêmes textes, la prédation est aussi dénoncée. Sous sa forme boulimique et très concrète, par exemple, dans *L'empire des signes*, où la baguette orientale « conduit inlassablement le geste de la becquée, laissant à nos mœurs alimentaires, armées de piques et de couteaux, celui de la prédation » (*EpS*, p. 29). Mais, bien plus souvent, la capture est désavouée sous son aspect de mainmise intellectuelle. Est exalté alors son contraire,

5. Sont cités dans ce paragraphe les ouvrages suivants : *My*, *EC*, *SM*, *S/Z*, *SFL*. Comme pour les autres figures, la courbe va de la dénonciation à la prise en charge.

la « déprise », la « déception », le « texte déapproprié », surtout dans les livres récents, où les thèmes du *pluriel* et du *plaisir* passent au premier plan. Ce n'est pas le geste lui-même de la captation et de l'ingestion qui est flétri, mais la tentative de figer et d'immobiliser. La « déprise » assure un renouvellement constant des objets, un rapt permanent et fugitif : elle devient la condition du plaisir. Et, d'ailleurs, comment détourner la mauvaise prédation, celle qui cloue son objet et l'emprisonne dans le Prototype ? Le texte barthésien ne peut que choisir le parti d'une captation indéfiniment renouvelée.

2. *Dénotation/Connotation.*

Vol, parasitisme, détournement, prédation : telles sont quatre des figures essentielles qui assurent le fonctionnement du discours séducteur. Elles s'unifient exemplairement dans une problématique parcourant toute l'œuvre, celle de la *connotation*⁶, qui intervient tantôt comme un mécanisme pernicieux, dénoncé par le militantisme critique, tantôt comme une procédure d'analyse assumée par le commentateur. Dans *Le système de la Mode*, la connotation est accusée avec insistance : marquée d'une « duplicité constitutive », elle est une « ruse » et un « alibi » : elle « ne se donne jamais sous les espèces d'un système franc de signification » (*SM*, p. 234). Au gré des œuvres postérieures, l'aspect moral s'efface, mais la connotation est encore poursuivie comme mensonge et simulacre. On la trouve dans « L'effet de réel », dans *S/Z*, où elle contribue au leurre du discours (sur Sarrasine et sur le lecteur), et où elle est discutée, dans les pages introductives, et relativement acceptée : elle devient « la trace nommable, computable, d'un *certain* pluriel du texte », elle « permet au texte de fonctionner comme un jeu », puisqu'elle institue une alternance entre deux systèmes de signification.

6. Sur le problème général de la connotation, voir M.N. Gary-Prieur, « La notion de connotation(s) », in *Littérature* 4, pp. 96-107 ; cf. également la mise au point de L.J. Prieto, « Sémiologie de la connotation », in *Pertinence et pratique*, Minuit, 1975. Barthes lui-même admet, en tant que sémiologue, la conception hjelmslevienne, en l'élargissant à toute la vie sociale (« sémantisation des usages »).

C'est alors la dénotation qui recueille des allusions morales apaisées : « *Dernière* des connotations », elle est définie comme « le mythe supérieur grâce auquel le texte feint de retourner à la nature du langage, au langage comme nature » (*S/Z*, pp. 14 et 16).

Mais rendre positif un mécanisme qu'on avait auparavant condamné ne suffit pas dès lors qu'il s'agit d'une procédure exportée du langage scientifique et contenant une prétention normative : il faut encore, pour réaliser la structure de double inclusion, vider de son sens l'opposition même qui fondait le discours antérieur. Dans la discussion qui suit la communication sur Bataille à Cerisy, Barthes affirme que dénotation et connotation constituent « des concepts opératoires, des artefacts absolument faux » (« *Sorties* », p. 64). Dans le *R. B.*, la dénotation revient comme connotation, mais à titre d'imaginaire :

« La dénotation serait un mythe scientifique : celui d'un état « vrai » du langage, comme si toute phrase avait en elle un *étymon* (origine et vérité). Dénotation/connotation : ce double concept n'a donc de valeur que dans le champ de la vérité » (*R. B.*, p. 71).

Tout se passe comme si Barthes cherchait à cerner, et en même temps honorer, le jeu de la diabolie, mais *en faisant du langage lui-même le premier système séducteur*. Si le commentaire se fait séducteur, c'est parce qu'il se soumet à la nature « mythique » du langage, à sa fictivité, dont par ailleurs il dénonce le caractère duplice. La dénotation est comprise d'abord comme tableau 1, langage de la communication vraie, du sens contractuel ; la connotation engendre la reproduction mensongère et provoque l'illusion référentielle, selon la fonction du tableau 2 (cf. surtout les *Mythologies* et le *Système de la Mode*). Par la suite, l'opposition que forme le couple dénotation/connotation est elle-même placée dans le tableau 1 (avec toute la sémiologie scientifique), définie comme fiction et réutilisée à titre d'artifice. On aura remarqué que, dans les citations précédentes, la dénotation (devenue une connotation) est nommée à deux reprises un *mythe* : une première fois dans le texte comme objet d'analyse (*S/Z* : « Mythe supérieur... »), une seconde fois dans son utilisation métalinguistique (*R. B.* : « Mythe scien-

tifique... »). Cette référence indirecte à la « Postface » des *Mythologies* devrait montrer que, si les objets auxquels s'attache Barthes semblent changer, la structure qui gouverne ce changement demeure. Des *Mythologies* au *R. B.*, cette structure a effectué un tour sur elle-même, mais continue de fonctionner, puisque le discours normatif est toujours dénoncé comme dévoiement et réinvesti dans l'écriture.

Contrairement à ce qui se passe dans le *Don Juan* ou le *Renart*, une seule instance profère les deux moments : l'écriture dit à elle seule la condamnation et l'exaltation de la structure séductrice, à savoir du langage lui-même. La contradiction n'est pourtant qu'apparente : considérés en tant que *textes*, et non seulement comme personnages, le *Renart* et le *Don Juan* de Molière présentent la même ambiguïté, la même position de tourniquet, par lequel ils s'excluent de l'espace de la vérité et jettent sur tout discours qui prétend s'y tenir une suspicion meurtrière.

3. La déception.

De même l'absence, de plus en plus marquée chez Barthes, de tout objet extérieur au langage, la conversion systématique du réel en discours, ne contrastent avec les autres textes qu'au niveau des personnages. Dans le *Renart* ou le *Don Juan*, le désir a ses référents : pouvoir, nourriture, femmes, argent... Mais, dès le moment où il entre dans la parole séductrice, tout objet est nécessairement exempté, et celui qui le poursuit se retrouve, comme dit le *Renart*, *deceüz* : il n'a couru qu'après des mots et des images, il s'est acharné sur une absence dont il découvre qu'elle est au cœur de son désir. Comme le montre l'épisode du puits, Renart lui-même à cet égard se confond avec Brun, Tibert ou Ysengrin, le tentateur n'étant pas moins que ses victimes en quête de ce qui lui manque. Dans la diabolie, toute position d'extériorité se révèle une illusion, tout objet cesse d'être un *autre* pour devenir reflet du désir, miroir sur lequel le désir exerce sa capacité de pourchasser, sous les masques du divers, sa propre image. L'écriture se distingue des autres textes séducteurs par le fait que son désir reporte toujours plus avant toute visée, ou toute illusion référentielles : elle

harcèle d'emblée les procédures signifiantes, ne traque jamais que le sens, ne dénonce ni ne détourne que des discours. Pour composer la figure de cette hantise, elle a retrouvé le vieux mot renardien, la *déception*. Comme le vol ou la prédation, la déception inscrit dans l'œuvre de Barthes la courbe caractéristique des figures séductrices, au prix de certains flottements qu'il faut mettre en lumière.

Dans la « Postface » des *Mythologies*, la nostalgie du réel est fortement présente, et le mythologue accuse le mécanisme mythique :

« La fonction du mythe, c'est d'évacuer le réel : il est, à la lettre, un écoulement incessant, une hémorragie, ou, si l'on préfère, une évaporation, bref, une absence sensible » (*My*, p. 230).

Le commentateur, victime d'un système qui donne pour du réel ce qui n'est qu'un signifié idéologique (*pseudo-physis*), recherche la présence sensible des choses et de l'histoire, qui se confond ici avec la vérité. Pendant une certaine période (au début des années 60), Barthes hésite à fixer à la déception son objet (le signifié ou le référent, le sens ou la réalité) et son opérateur ; pourtant déjà la figure n'est plus dénoncée, mais constatée et revendiquée. Dans « Écrivains et écrivains » (paru en 1960, repris in *Essais critiques*), l'écrivain « perd tout droit de reprise sur la vérité », sa tâche étant de « neutraliser le vrai et le faux » ; se voyant refuser la possibilité de juger de la convenance entre le langage et le monde, il échappe à toute *transitivité* et ne peut que jeter « un regard moïseën sur la Terre promise du réel⁷ ». Dans « La littérature, aujourd'hui » (1961, repris in *Essais critiques*), le problème est abordé de manière un peu différente. La littérature est dite « un système signifiant déceptif » (*EC*, p. 160) parce qu'elle est contrainte, par sa situation dans le langage, à suspendre le sens, tout en visant le réel : c'est le signifié qui est *déçu*. Mais, la même année, l'article sur La Rochefoucauld (repris dans les *Nouveaux*

7. *EC*, p. 150. Moïse, dont la figure passe à plusieurs reprises dans le texte de Barthes, constitue la version noble de la déception, celle qui conduit au thème de l'*exclusion*. Peut-être pourrait-on y voir une référence à celui qui a perdu confiance dans la loi.

essais critiques) fait porter la déception sur le réel : la maxime est nommée « une voie infinie de déception » (*NEC*, p. 84), car, emprisonnée dans l'appareil formel qu'elle se donne, elle fait de l'homme et du monde des référents fuyants, elle repousse toujours plus loin d'elle le réel qu'elle poursuit. En dénonçant la perfidie d'un système de valeurs, en montrant les causes derrière les apparences, le « faiseur de maximes » voit proliférer les signes menteurs et lui échapper le réel : il rejoint le mythologue que son projet même éloignait des choses.

Il y a donc une lutte entre le réel et le sens, l'un chassant l'autre, et, corrélativement, une polémologie des différents langages, qui cherchent à s'annexer le réel en lui imposant leur sens. Cette tentative définit chaque langage particulier comme un système captateur, tandis que l'opposition du réel et du sens assigne au commentateur barthésien sa place. S'il est « intellectuel » (mythologue, moraliste, politique, « écrivain » : voué à la recherche d'une vérité qui serait adéquation des signes au réel), il est victime de la captation, condamné à fustiger l'éviction du référent dans les structures qu'il étudie, mais aussi à la prolonger par sa quête du sens ; s'il est écrivain, il se place hors du champ de la vérité, fait du signifiant son unique lieu et finalement sa seule réalité, suspend le sens et se sépare des choses. La vision d'un jeu déceptif poussé à ses limites vient alors happer l'écriture barthésienne dans la structure séductrice.

La fascination se fait jour dans *Le système de la Mode* :

« La Mode propose ainsi ce paradoxe précieux d'un système sémantique dont la seule fin est de décevoir le sens qu'il élabore luxueusement » (*SM*, p. 287).

La charte de la figure se trouve cependant dans *L'empire des signes* : au pays de l'écriture, tout concourt à « dépren- dre » le sens. Le vide généralisé et exhibé des systèmes et des pratiques signifiantes ne cesse de procurer au voyageur des plaisirs renouvelés. La nourriture, la ville, les paquets, le théâtre, le haïku, le Zen : partout le centre est vide, le sens manque. Ainsi des emballages japonais, qui recueillent quelque chose des enchantements de la mode et des ambigüités de la littérature. A la « somptuosité » de l'emballage

correspond un contenu dont on voit bien que le rêve de Barthes voudrait qu'il ne soit rien :

« D'enveloppe en enveloppe, le signifié fuit, et lorsque enfin on le tient [...], il apparaît dérisoire, vil : le plaisir, champ du signifiant, a été pris : le paquet n'est pas vide, mais vidé⁸. »

Le mouvement de déprise est si violemment halluciné qu'il retrouve une immédiateté matérielle en éradicant le sens. Ainsi le haïku, aboutissant à la pure désignation (« Tel ! »), accomplit-il ce miracle : les mots donnent la chose, dans une ascèse où s'évanouit tout sujet. Se transformant en hagiographie athéiste, l'écriture tente de sortir de la diabolie au profit d'un nihilisme où elle retrouve un espace de vérité — vide, mais vrai tout de même : convenance du vide des signes au néant du monde et du sujet.

Cependant, à un autre niveau, *L'empire des signes* est « monté » comme une machine destinée à réduire, anémier, et finalement *décevoir* le sens fort imposé en Occident à toute pratique : le *rien* « japonais » ne peut se dire qu'à partir d'une plénitude sémiologique que Barthes a besoin de poser. Pour éliminer le sens et sa « mécanique binaire » (marqué/non marqué), le commentateur construit le plus fort des paradigmes — ou lui obéit sans le savoir : *plein/vide*, et chaque rubrique de son livre compare les dégoûts suscités par l'Occident (*ici*) aux mérites des plaisirs japonais (*là-bas*).

4. Le Neutre.

La déception est prolongée ailleurs par une nouvelle arme, le *Neutre*, plus appropriée peut-être à corrompre le fonctionnement du sens :

« Vous découvrez une affinité », écrit Barthes dans le *R. B.*, « entre la neutralisation, notion qui permet au linguiste d'expliquer très scientifiquement la perte du sens

8. *EpS*, p. 64. Barthes appelle ici « signifié » le contenu du paquet, la chose offerte. Si le paquet « joue au signe », le commentateur joue au sémiologue : le signifié n'est certainement pas la chose offerte, si tenue soit-elle, mais l'offrande elle-même.

dans certaines oppositions pertinentes, et le *Neutre*, catégorie éthique qui vous est nécessaire pour lever la marque intolérable du sens affiché, du sens oppressif. » (P. 127.)

C'est contre le vieux spectre du langage légaliste que le Neutre est convoqué et exalté. Plus encore : la suspension du « sens oppressif » vise à un détournement de la loi contractuelle de la communication, qui indique que tout énoncé transmette un sens. Le Neutre barthésien tente d'évacuer la présence du signifié, et s'acharne contre la borne du sens, comme s'il était possible de toujours la repousser. Et même si, profitant de la mobilité langagière et de l'instabilité des idéologies qui se partagent la pensée moderne, on réussit à conquérir sans cesse de nouveaux espaces au signifiant, à *neutraliser* toujours à nouveau les oppositions sur lesquelles on s'était appuyé, le fait même de la butée du sens, constamment réitérée, devient l'obstacle majeur. Pour vaincre cet obstacle, ou plus exactement pour le contourner, pour épouser sa forme tout en révoquant sa légalité, l'écriture, dans sa plus vaste ambition, fait jouer ce qu'elle appelle le Neutre, et qu'elle lie au plaisir :

« Ne jamais assez dire la force de suspension du plaisir : c'est une véritable *epoché*, un arrêt qui fige au loin toutes les valeurs admises (admises par soi-même). Le plaisir est un *neutre* (la forme la plus perverse du démoniaque). » (PIT, p. 102).

La glorification du démoniaque, dans un texte apparemment libéré de toute théologie, vient corroborer la soumission de l'écriture à la figure mythique qui habite la séduction⁹. Le Neutre permet l'épanouissement et le transport libidinaux parce qu'il déjoue toute classification (*ne-uter* : il n'est ni l'un ni l'autre) et parce que le permanent décrochage qu'il organise essaie d'exténuer le sens et le tire vers la déception. Son rapport avec les thèmes du manque est indiqué dans *S/Z*, où le castrat est nommé un « neutre sexuel ». Or, de cette absence irradiante naît, on le verra, une voix fascinante, et comme d'autant plus merveilleuse qu'elle s'échappe d'un corps châtré : le Neutre figure le paradoxe de l'écriture, qui agit précisément à partir d'un manque.

9. C'est probablement à travers Gide que l'idée du *démoniaque*, comme carrefour du plaisir et de l'insaisissable, est arrivée à Barthes.

12. Le texte du contrat

Du *vol de langage* au *Neutre*, l'écriture barthésienne réinvente aussi bien la structure de double inclusion (dénonciation plus reproduction dévoyante) que le caractère déceptif du discours séducteur. Pour chaque figure, on a pu tracer une ample courbe parcourant à peu près tout le développement de l'œuvre, à l'exception du *Michelet* et des *Fragments*, qui ne répondent ni l'un ni l'autre aux critères de la diabolie. Fait remarquable, la courbe commence par le dévoiement dénoncé (*Degré zéro* et *Mythologies*) et se termine par sa prise en charge, avec une zone centrale d'hésitation, perceptible dans les *Essais critiques*, à propos de la littérature.

Cette présence de la structure séductrice est exposée, à échelle réduite, dans un fragment du *Roland Barthes*, construit précisément sur une série d'oppositions neutralisées et destiné à exalter l'exemption finale du sens.

Le fragment porte sur la question du *contrat*, dont on ne saurait exagérer l'importance dans l'œuvre de Barthes : elle relie la réflexion politique à tous les thèmes touchant l'« arbitraire du signe¹⁰ », elle sépare en profondeur la parole et l'écriture, elle touche à l'éviction du sujet comme à celle du signifié.

Eloge ambigu du contrat.

« La première image qu'il a du *contrat* (du pacte) est en somme objective : le signe, la langue, le récit, la société fonctionnent par contrat, mais comme ce contrat est le

10. Voir L.-J. Calvet, *Roland Barthes, un regard politique sur le signe*, Payot, 1973.

plus souvent masqué, l'opération critique consiste à déchiffrer l'embarras des raisons, des alibis, des apparences, bref, tout le *naturel* social, pour rendre manifeste l'échange réglé sur quoi reposent la marche sémantique et la vie collective. Cependant, à un autre niveau, le contrat est un mauvais objet : c'est une valeur bourgeoise, qui ne fait que légaliser une sorte de talion économique : *donnant donnant*, dit le Contrat bourgeois : sous l'éloge de la Comptabilité, de la Rentabilité, il faut donc lire le Vil, le Mesquin. En même temps encore et à un dernier niveau, le contrat est sans cesse désiré, comme la justice d'un monde enfin « régulier » : goût du contrat dans les relations humaines, grande sécurité dès qu'un contrat peut y être posé, répugnance à recevoir sans donner, etc. À ce point — puisque le corps y intervient directement — le modèle du bon contrat, c'est le contrat de Prostitution. Car ce contrat, déclaré immoral par toutes les sociétés et tous les régimes (sauf très archaïques), libère en fait de ce qu'on pourrait appeler les *embarras imaginaires* de l'échange : à quoi m'en tenir sur le désir de l'autre, sur *ce que je suis pour lui* ? Le contrat supprime ce vertige : il est en somme la seule position que le sujet puisse tenir sans tomber dans deux images inverses mais également abhorrées : celle de l'"égoïste" (qui demande sans s'inquiéter d'avoir rien à donner) et celle du "saint" (qui donne en s'interdisant de jamais rien demander) : le discours du contrat élude ainsi deux plénitudes ; il permet d'observer la règle d'or de toute *habitation*, déchiffrée dans le corridor de Shikidai : "*Aucun vouloir-saisir et cependant aucune oblation*" (EpS, 149). »

(R. B., pp. 63-4).

1. Les trois étapes.

Le texte est articulé sur trois acceptions du contrat (« image », « objet », « position du sujet »), qui définissent trois étapes. Barthes lui-même parle de « niveaux » : terme structural dans lequel il faut lire la nécessité de tenir ensemble, « en même temps », les diverses appréhensions. Mais les trois étapes s'engendrent l'une l'autre, du moins dans le

discours, selon une certaine successivité : il y a une sorte de diachronie, de développement, de type pseudo-dialectique ou paradoxal, où le troisième moment n'est pas de synthèse, mais de redoublement et de neutralisation.

Interrogeons d'abord ce développement.

Chaque étape est double. La première oppose le déchiffrement au masque du « naturel social ». De l'universalité postulée du fonctionnement contractuel à la manifestation de l'« échange réglé », la critique intervient comme opérateur de vérité, elle démasque la fausse nature, elle est du côté de la *règle*. Activité militante, elle respecte son propre contrat, qui l'engage précisément à questionner « la marche sémantique et la vie collective », la solidarité des pratiques signifiantes et de la société. Elle vient cependant s'inscrire dans ce que Barthes appelle une *image* — qu'il qualifie d'« objective », non sans que le mot n'ait été rendu suspect (l'image est « en somme » objective). Cette réserve est probablement décisive.

Le contrat peut être aussi une substance sociale : non plus une relation, mais un objet. C'est la seconde étape, de consistance et d'englue, que la société et son critique parcourent à nouveau de concert. Cette étape est fondée sur une dualité semblable à la première (masque/manifestation) : dans le « Contrat bourgeois » apparaît une positivité de façade, sous laquelle se cache la platitude, le terme bas du paradigme de la valeur (« le Vil »). Ici encore, la vérité est *dessous*, et le déchiffrement consiste à dévoiler les effets rhétoriques, à rétablir la valeur contre le ravalement de l'égalité économique. La règle du dessous n'est que la loi du talion solidifiée dans des Signifiés bourgeois, que le texte expose par des majuscules.

Pourtant, en stigmatisant un signifié massif et opaque, le mensonge d'un sens imposé au monde et au langage, les majuscules introduisent dans le texte l'hyperbole et le spectaculaire. Devenu théâtral, le signifié perd sa consistance : on va pouvoir le diluer, le déplacer, en faire un jeu. A l'hypostase bourgeoise, on fait répondre le refoulé de toute société, la « Prostitution », à son tour théâtralement exhibée. Le « contrat de Prostitution » est alors donné comme modèle du « bon contrat » : c'est la troisième étape, qui magnifie les précellences du désir et de l'utopie d'un monde sans

tricherie ni mensonge : « Goût du contrat dans les relations humaines, grande sécurité dès qu'un contrat peut y être posé, répugnance à recevoir sans donner, etc. »

Ce que toute société cache sous le voile de la morale, le texte l'exalte et le place à l'avant-scène, profitant d'une étymologie dont il orchestre savamment l'apparition : *prostituere*, c'est à la lettre « placer devant, en avant, exposer ». Sont ainsi engagés dans la même saveur le corps, que la société dissimule, et le sens archaïque, évanoui dans le parler quotidien. Sous l'égide du désir avoué et monnayable — ironie du commerce charnel où l'autre comptabilité se reconnaît et s'efface — le contrat, défini comme « la seule position que le sujet puisse tenir », supprime tout le vertige et le jeu d'inversion de l'imaginaire social. Cependant, l'incise restrictive et résumante se répète ici (« en somme »), comme pour décoller de lui-même un style trop assertif, pour communiquer à toutes ces définitions, à ce miroitement contradictoire d'arguments et de retournements, la qualité fugitive d'une arabesque.

La troisième étape se prête à une amplification qui relance l'opération de vacance du sujet annoncée par le contrat de Prostitution : si celui-ci suspend l'imaginaire dans le désir au profit d'un échange sans fard, et assume une fonction militante en jetant à la face de la société ce qu'elle tait, il lui reste à se faire entièrement langage, selon le mouvement constant de l'écriture barthésienne. Ainsi vient au jour, non plus le contrat, mais le « discours du contrat » : décalage capital, significativement décrit comme l'éviction de « deux plénitudes » qui trempent dans l'imaginaire. Leurs représentants (l'« égoïste » et le « saint »), entourés de guillemets, deviennent des affiches, et par conséquent un discours que le texte cite. Toute substance ayant disparu, le code demeure comme pur fonctionnement, circulation idéale et vide, et le discours du contrat peut affirmer sa règle, produite elle aussi par une lecture. La neutralisation de la parole socialisée est complète, il n'y a plus ni dessous ni vérité, l'opération critique étant à la fois parfaitement présente et parfaitement éludée. Le discours du contrat revendique ce lieu diaphane qui est son « *habitation* », finalement pas autre chose qu'un texte, déjà : celui de *L'empire des signes*, auquel le fragment se réfère à ce moment-là. Mais, si l'on peut s'y reporter, on

ne pourra s'y arrêter, car ce lieu vide, cette page, ne constitue qu'un cran de la référence intertextuelle :

« Regardez le cabinet des Signes (qui était l'*habitat mallarméen*) [...] et, pour mieux voir comment il est fait, donnez-lui pour exemple le corridor de Shikidai » (*EpS*, p. 148 ; je souligne).

« *Aucun vouloir-saisir et cependant aucune oblation* » : telle s'énonce la « règle d'or ¹¹ », dans laquelle sont associés deux termes absents. Elle parvient ainsi à effacer les positivités objectives, plates ou imaginaires, liées au contrat dans le discours social. Les étapes précédentes remplissaient nécessairement le contrat d'une substance trouble, du moment qu'il était abordé comme échange de « contenus », comme échange « plein », monnayable en « donner » et « demander », en offrande et attente, réparties ou non de part et d'autre. La règle finale détourne ces deux doubles termes, qui deviennent « ni demander ni donner », ou encore « ni égoïste ni saint », mais purs signes de l'échange : lieux de passage d'un signifiant qui « s'abolit avant que n'importe quel signifié ait eu le temps de "prendre" », *habitation* qui pourtant ne tolère pas « la moindre propriété » (*EpS*, pp. 149-50).

2. *L'image et la neutralisation.*

De manière allusive ou citationnelle, ce bref fragment rassemble les travaux de Barthes sans leur donner une suite chronologique : il place en premier lieu la préoccupation sémiologique, en second lieu le militantisme social (ou, si l'on veut, les *Eléments de sémiologie* avant les *Mythologies*). Il rappelle une notation de S/Z, évoque l'utopie fouriériste (*SFL*), se réfère à *L'empire des signes*...

Mais, en fait, le texte repousse toute diachronie, et demande

11. Témoin du caractère poétique de l'écriture des fragments, l'or résonne dans le *corps* mis à l'avant-scène et dans le *corridor* que le texte se propose d'habiter. Et peut-être la référence remonte-t-elle jusqu'à l'or mallarméen ?

qu'on le lise comme système synchronique. Ce qui lui assure, dans le jeu des trois niveaux, son feuilleté structural, c'est la présence de trois éléments liés entre eux, et dont les positions réciproques varient : le déchiffrement, la règle, l'image. Le *déchiffrement* indique la règle derrière l'apparence, et en même temps fustige son acception bourgeoise ; il récupère les termes dissimulés par le « donnant donnant » pour en faire les emblèmes d'une loi acceptable. La *règle* est décrite comme objectivité, dénoncée comme mésusage, revendiquée comme opération. L'*image* noue entre eux les éléments et détermine leurs positions.

Elle apparaît d'entrée de jeu avec cette « première image », dite « en somme objective ». Pour Barthes, l'objectivité est elle-même une catégorie imaginaire, tout comme la subjectivité :

« L'objectivité [...] est un système imaginaire comme un autre [...], une image qui sert à me faire nommer avantageusement, à me faire connaître, à me méconnaître » (*S/Z*, p. 17).

Dans l'« image objective », amalgame instable, hésitant entre le pléonasme et l'équivoque, le militantisme de la vérité ne peut pas être distingué du processus qu'il déchiffre. La marche sémantique et la vie collective « reposent » certes sur le contrat, mais aussi et en même temps disposent le masque. Celui qui veut à tout prix arracher ce masque n'en est pas pour autant plus « objectif », celui qui prétend séparer l'alibi de la loi vit à son tour dans l'image d'un fonctionnement où le pacte ne serait pas dissimulé, mais à chaque instant produit : utopie que Barthes ne cesse d'ailleurs de poursuivre. D'autre part, le *il* introductif (qui disparaît après cette unique mention, sa place restant vide, et le sujet grammatical étant le plus souvent le contrat lui-même, avec l'exception notable de la question imaginaire : « A quoi *m'*en tenir sur le désir de l'autre, sur ce que *je* suis pour lui ? », ce *il*, tout comme le *je*, est une mise en scène de l'énonciation¹².

12. Cf. R. B., p. 171 : « Pronoms personnels : tout se joue ici, je suis enfermé à jamais dans la lice pronominale : « je » mobilise l'imaginaire, « vous » et « il » la paranoïa. »

Annoncée comme « première », l'image se retrouve à tous les niveaux du texte : dans la théâtralité des majuscules, la distanciation des guillemets, la mise en évidence des italiques ; dans les « embarras imaginaires » ou le reflet de telles « images abhorrées » ; dans la référence même de la formule chiffrée, qui est au sens littéral une image : la photographie du corridor de Shikidai, à la page 149 de *L'empire des signes*, qui tresse une nouvelle fois la règle et le déchiffrement. Le système du contrat s'écrit tout entier dans l'imaginaire, terme qui englobe chez Barthes des significations diverses, le plus souvent para-lacaniennes, particulièrement dans le *Roland Barthes*, où il désigne le miroir et le leurre. Le fragment entrelace ainsi le jeu de trois imaginaires : celui de la socialité (fonctionnement, mythe, code vide de l'échange), celui de la critique (structure, militantisme, textualité), celui du sujet (objectivité, morale, dispersion).

Finalement, ce qui structure le texte, c'est l'opposition et la neutralisation. Chacun des trois niveaux se construit sur deux temps dont le second renverse le premier : manifestation contre masque, discours de la valeur contre aplatissement bourgeois, mise en avant contre refoulé (strate elle-même amplifiée en vacuité magnifiée contre plénitude éludée). Le second niveau tout entier s'oppose au premier : la règle du dessous, positivée dans celui-ci, est négative dans celui-là. Le troisième redouble à son tour le second, en allant chercher, contre l'apparence morale, le commerce archaïque et refoulé. Doublage que réitère l'amplification finale par rapport aux trois stratifications précédentes : elle supprime l'opposition du dessous et du dessus, du latent et du manifeste, du refoulement et de l'exhibition, et définit le (discours du) contrat comme l'absence de ce qui est montré et stigmatisé, à savoir le contenu de l'échange.

Si les procédés du redoublement neutralisant gouvernent le fragment, c'est qu'ils offrent un champ privilégié à l'écriture, qui constitue le projet capital du texte. Au contrat, Barthes n'oppose pas le non-contrat, la liberté sans loi, mais sa perversion aux fins du plaisir, à savoir de l'« aise » du corps et du signifiant. Le discours du contrat demeure comme fonctionnement euphorique et vide. Or la dimension contractuelle est précisément tenue, dans le discours normatif, d'assurer la communication, la perpétuation de la vérité et

sa transmission : pas de contrat sans échange *plein*, dit la « doxa », pas de demande sans réponse. Le texte de Barthes dénature le pacte en langage, et s'écrit aux dépens de son objet : comment en effet réussir un « éloge » véritablement « ambigu », sinon en volant au discours son sens, en renversant l'apologie de l'objet en apologie du rien, sans renoncer cependant à parler ? Séparant le contrat du contenu de l'échange, l'écriture barthésienne s'installe au cœur du vide, dans cet espace paradoxal d'où elle rayonne : peut-être s'est-elle plu, ici, à jouer avec les signes sans *remplir leur contrat*, glissant de volte en volte sur cette parfaite ambiguïté.

13. Science et langage

Dans un article vigoureux, Cesare Segre écrit :

« Avec une persévérance héroïque (et en forçant beaucoup les choses), [Barthes] a réussi à retrouver dans la mode les catégories et les antinomies qui caractérisent la configuration des faits de langue. Les rapports entre deux pièces de vêtement, entre une robe et le tissu avec lequel elle est faite [...], sont assimilés à ceux qui existent entre les éléments réels et potentiels du discours, dans le jeu d'associations et de commutations par lequel nous nous exprimons ¹³. »

Cette aigreur n'est pas superficielle: Segre ne peut admettre qu'on utilise la science par à peu près, et peut-être pressent-il qu'il s'agit, plus que d'un jeu, d'un véritable détournement. La problématique scientifique permet en effet de suivre, tout au long de l'œuvre de Barthes, la récupération des procédures séductrices et le dévoiement d'un système exemplairement légaliste : « Lorsque j'écris », dit Barthes dans le premier entretien avec Raymond Bellour (1967), « il me semble que je cherche à établir un certain jeu avec la science, une activité de parodie masquée » (p. 171).

1. Les sciences du langage.

Il y a pour Barthes essentiellement deux sciences qui prétendent rendre compte des faits de langage : la linguistique (avant tout saussurienne) et la psychanalyse (lacanienne).

13. C. Segre, « Verso una critica semiologica », in *I segni e la critica*, Einaudi Paperbacks 10, Einaudi, Turin, 1969, p. 41 (je traduis).

Toutes deux sont fondées sur le même type de modélisation sémiotique, caractérisé par la réduction à une relation stable de la multiplicité virtuelle des rapports signifiants. La situation sémiotique moderne est en effet l'inverse de la médiévale : stabilité du plan de l'expression et mobilité du plan des contenus, alors que le Moyen Âge présente un hiératisme des contenus et une extrême plasticité de l'expression. Cependant, le déchiffrement psychanalytique semble retourner au rapport symbolique, puisque toute production y est rapportée à un sens connu d'avance et postulé au départ du processus de communication, à travers une chaîne de tropes plus ou moins complexes : figeant les contenus, la psychanalyse réintroduit une mobilité de l'expression, qu'elle récupère ensuite à son profit ¹⁴.

Cependant, profitant de l'extrême labilité que prennent dans le monde moderne les formes du contenu, et de la rivalité des différents signifiés idéologiques, l'écriture barthésienne montre que la stabilité du rapport d'un signifiant à un signifié est une fiction. Plus encore : elle montre que cette fiction est entretenue par les sciences du langage en vue de faire triompher un désir.

En ce qui concerne la psychanalyse, telle qu'elle apparaît notamment dans *Sur Racine* ou dans *S/Z* pour le code « symbolique », on se reportera au deuxième entretien que Roland Barthes a eu avec Raymond Bellour. Le rôle séducteur du discours psychanalytique, à peine mis en lumière, y est immédiatement tiré du côté du projet scripturaire :

R. Barthes. — « Je crois que la lecture symbolique, ou parapsychanalytique, est pour nous, aujourd'hui, invinciblement séduisante, forte d'une évidente valeur de capture. »

R. Bellour. — « Vous utilisez — pour en rester au niveau symptomatique de la terminologie — un vocabulaire explicitement freudien, lacanien [...]. Mais vous écrivez d'autre part : "Ce qu'on a marqué ici du nom de

14. Voir, entre autres, I. Lotman, « La réduction et le déploiement des systèmes sémiotiques... », in *Travaux sur les systèmes de signes*, I. Lotman et B. Ouspenski (éd.), Bruxelles, 1976, pp. 44-51 ; T. Todorov, « La rhétorique de Freud », in *Théories du symbole*, Seuil, 1977, pp. 285-321.

symbolique ne relève pas d'un savoir psychanalytique." Toute votre analyse témoigne ainsi continuellement d'un double jeu, d'attrait et de retrait, envers l'interprétation psychanalytique. »

R. Barthes. — « Déjà, dans *Sur Racine*, je m'étais servi du langage psychanalytique comme d'une sorte de *koïnè*, de vulgate culturelle. [...] Mon recours au langage psychanalytique, comme à tout autre idiolecte, est *d'ordre ludique, citationnel*, et je suis persuadé qu'il en est ainsi pour tout le monde, avec plus ou moins de bonne foi ¹⁵. »

La linguistique n'est pas moins soumise aux stratégies de la citation et du détournement. Commenant, au début de son œuvre, par poser la question d'une sémiologie générale, Barthes en arrive à dévoyer les bases mêmes de cette sémiologie, qu'il laisse pourtant subsister, comme suspendue dans un vide épistémologique.

Le point de départ théorique, dont le besoin se faisait sentir dans la Postface des *Mythologies*, est fixé dans les *Éléments de sémiologie*, notamment par la notion de « sémantisation des usages ». *Le système de la mode* déplace déjà le problème, en communiquant à l'objet de la science des signes un mouvement de fuite :

« Les innombrables objets qui peuplent et constituent l'imaginaire de notre temps relèveront de plus en plus d'une sémantique, et la linguistique, moyennant certains développements, deviendra, par une seconde naissance, la science de tous les univers imaginés » (*SM*, p. 10).

La question d'un modèle de type génératif retient un moment l'intérêt de Barthes, lorsqu'il s'agit de fonder une « science de la littérature », mais cette position est abandonnée au profit de la « science du texte » évoquée dans *S/Z*, indissociable d'une pratique, à savoir de l'écriture elle-même, et tributaire d'une sémiologie qui se refuse à structurer son objet aussi bien qu'à se constituer en savoir. La boucle se referme ensuite pour épouser le fonctionnement caractéris-

15. R. Bellour, *Le livre des autres*, L'Herne, 1971, pp. 248-50 ; je souligne. L'entretien est de 1970.

tique du discours séducteur : l'objet ne peut plus être appréhendé, sinon comme fluctuation et leurre, et la sémiologie, de « science de tous les univers imaginés », est devenue imagination d'une science :

« Il serait bon d'*imaginer une nouvelle science linguistique* ; elle étudierait non plus l'origine des mots, ou étymologie, ni même leur diffusion, ou lexicologie, mais le progrès de leur solidification, leur épaissement le long du discours historique ; cette science serait sans doute subversive, manifestant bien plus que l'origine historique de la vérité : sa nature rhétorique, langagière » (PIT, p. 69 ; je souligne).

Et finalement, dans le droit fil d'une pensée qui se coupe de toute vérité communicable et qui conçoit le langage comme un système dévoyant, à la science imaginaire qu'est devenue la linguistique, à l'objet irrepérable qu'elle désigne sans le retenir, vient répondre un sujet qu'une *déception* systématique a rendu fictif :

« Il [R. B.] se sent solidaire de tout écrit dont le principe est que *le sujet n'est qu'un effet de langage*. Il imagine une science très vaste, dans l'énonciation de laquelle le savant s'inclurait enfin — qui serait la science des effets de langage » (R. B., p. 82).

La « science » qui règne dans l'œuvre de Barthes oscille ainsi entre une psychanalyse et une linguistique détournées de leur rigueur méthodologique et de leur finalité, dont l'objet a été dissous et le sujet connaissant évacué. Ce n'est pas seulement qu'elle se cherche auprès des sciences du langage, c'est surtout qu'elle se veut elle-même de part en part langage, et qu'elle tente de se faire l'homologue d'un système dont elle a dénoncé le double jeu et dont elle épouse et prolonge le flottement. Sous divers travestissements, dont le premier est le *nom* même de « science », il s'agit de faire venir au jour l'écriture, en tant que puissance de redoublement qui se meut souverainement d'un discours à l'autre. Ses noms peuvent changer, son rêve demeure et gagne toujours du terrain.

2. *Le langage de la science.*

L'écriture ne se contente pas de mettre en œuvre les figures séductrices, de redoubler les systèmes normatifs, de pervertir les dispositifs de pouvoir, elle s'enchanté aussi à dévoyer les lexiques¹⁶. Les mots « abstraits », les termes techniques et savants ne forment plus un corpus métalinguistique : ce sont des objets verbaux, les éléments d'une imagination du langage, et leur utilisation n'entraîne pas une fidélité à leur définition ou à leur champ d'application. Cette inconstance lexicale apparaît, de manière inversée, dans la création de néologismes où Barthes se plaît, et particulièrement dans ceux qui désignent, non sans ironie, des sciences inouïes. Ainsi l'« arthrologie », définie dans les *Eléments de sémiologie* :

« On dira utopiquement que sémiologie et taxinomie, bien qu'elles ne soient pas encore nées, sont peut-être appelées à s'absorber un jour dans une science nouvelle, l'arthrologie ou science des partages¹⁷ » (ES, p. 130).

Ou encore l'« hyphologie » :

« Si nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une *hyphologie* (*hyphos*, c'est le tissu ou la toile d'araignée) » (PIT, p. 101).

La « bathmologie », elle, est proposée pour s'occuper des « échelonnements du langage » :

16. A propos du « style de Barthes », Michel Butor parle d'une « utilisation libre de termes empruntés, ou plutôt arrachés, à des disciplines très diverses » et note le « mouvement fondamental d'appropriation du langage scientifique par imitation » (cf. « La Fascinatrice », in *Répertoire IV*, Minuit, 1973, pp. 383 et 386).

17. On sait que telle « utopie » possède son *auctoritas* : « On peut donc concevoir une science qui étudie *la vie des signes au sein de la vie sociale* ; elle formerait une partie de la psychologie sociale, et par conséquent de la psychologie générale ; nous la nommerions *sémiologie* » (Saussure, *Cours*, p. 33). Segre (*op. cit.*, p. 37-38) a noté la parenté stylistique entre la présentation saussurienne et celle de Barthes dans les ES, toutes deux marquées de doutes et d'hypothétiques. Il y a là, de la part de Barthes, un effet de redoublement et de distanciation que Segre ne semble pas voir.

« Tout discours est pris dans le jeu des degrés. On peut appeler ce jeu : *bathmologie*. Un néologisme n'est pas de trop, si l'on en vient à l'idée d'une science nouvelle » (R. B., p. 71).

Les néologismes ne sont pas seulement des objets savoureux et des surprises verbales : ils exercent aussi une action sarcastique et critique sur le langage de la science, qu'ils dénoncent comme la mise en scène d'un pouvoir. La grâce de la matière verbale n'est pourtant jamais que fugitive : les mots, même inédits, sont immédiatement ressaisis dans le détour et la redite, codés, connotés, et la performance néologique est toujours à reprendre. Le discours barthésien est fait de signifiants captés et pervertis qui se touchent, se croisent, se séparent, émigrant de leur lieu d'origine vers d'autres domaines, dans lesquels ils transportent l'aura de leur signification, mais non leur valeur.

Aussi n'y a-t-il pas que les néologismes à favoriser ce débordement :

« On pourrait appeler *idyllique* la communication qui mettrait en contact deux partenaires abrités de tout "bruit" (au sens cybernétique du terme), liés entre eux par une destination simple comme un seul fil » (S/Z, p. 137).

Pour entrer dans le cadre d'une théorie de l'informatique à usage romanesque, le terme d'« idyllique » a dû subir un déplacement violent : tiré de son décor pastoral, transportant avec lui la fiction idéalisante d'une communication pure, « platonique », il vient percuter le jargon cybernétique et se retrouve, dans une opposition forgée pour les besoins du moment, en contraste avec la communication « narrative », qui serait, elle, « cacographique », ou encore « spectaculaire ». On ne peut pas dire simplement que l'idylle est métaphore d'une entente virginale : le vocable lui-même, installé dans le contexte technologique, voit ses valeurs traditionnelles ironisées, distancées. Idyllique devient une sorte de néologisme savant, dont il épouse tout à coup la forme incongrue, imprimant par réaction au discours scientifique la secousse légère d'un doute impertinent, qui le déplace lui aussi, et le rend *déplacé*.

Comme la norme sexuelle, comme toute norme, la science et ses procédures se rangent dans notre tableau 1 : à la fois sens commun et loi, que l'écriture *double* en les parlant, puisqu'elle fait de la dimension scientifique un discours, qu'elle interroge ou emploie comme imaginaire. Tout langage, fût-il le plus légiférant, fût-il aussi le plus nouveau, est toujours *cité* : dépossédé de sa prétention à faire loi, à englober les autres langages. Inscrit, souvent par anticipation, dans le vaste réservoir de la *doxa*, il est destiné immédiatement à être pris en charge par le tableau 2¹⁸.

Plus encore, la *doxa* est elle-même composée déjà de fictions, le discours endoxal est mauvaise foi ou bêtise. Tout discours qui prétend avoir barre sur d'autres discours, ou tente de monopoliser le sens, témoigne nécessairement d'un appétit inavoué et doit être démasqué. Les déclarations théoriques et les traitements textuels concordent parfaitement sur ce point : haïssable est le discours de la Loi, et il n'y aura pas de repos pour le commentateur avant qu'il ne soit dévoyé. Aussi sera-t-il accordé à l'écriture le pouvoir de « dissoudre à perte de vue tout métalangage, toute soumission d'un langage à un autre » (*S/Z*, p. 270).

3. La loi.

Du *Système de la Mode* au *R. B.*, Barthes a explicité de plus en plus clairement le rapport qu'il entretient avec la science :

« Vous pratiquez une pseudo-linguistique, une linguistique métaphorique : non pas que les concepts grammaticaux aillent chercher des images pour se dire, mais tout au contraire parce que ces concepts viennent constituer des allégories, un langage second, dont l'abstraction est dérivée à des fins romanesques : la plus sérieuse des sciences, celle qui prend en charge l'être même du langage et fournit

18. « La *Doxa* [...], c'est l'Opinion publique, l'Esprit majoritaire, le Consensus petit-bourgeois, la Voix du Naturel, la Violence du Préjugé » (*R. B.*, p. 51). Bien entendu, la débauche des majuscules est à l'unisson de l'épouvantail qu'elle fustige.

tout un lot de noms austères, est *aussi* une réserve d'images et, telle une langue poétique, elle vous sert à énoncer le propre de votre désir » (R. B., p. 127).

Le *vous* qui introduit et termine cette « explication » l'enferme dans une rhétorique de l'interpellation, manière de distance que Barthes prend avec son texte, et qu'il appelle ailleurs « paranoïa » (cf. *supra*, n. 12). Ce *vous* tente d'accréditer la fiction d'un scripteur dédoublé, placé en face de lui-même, qui serait, par rapport à son écriture, à la fois accusateur et compréhensif. Ce langage de la sincérité et de l'aveu a pour corollaire une hypostase de la loi : si la linguistique (et, de proche en proche, à un moment ou à un autre, tous les systèmes de pouvoir) n'était pas reconnue comme loi, il n'y aurait pas de détournement, pas de perversion, pas d'écriture. Mais, d'autre part, ce dialogue avec soi-même, eût-il lieu dans la dispersion la plus absolue, est un énoncé qui possède son destinataire propre, savoir son lecteur. L'interpellation interne devient alors spectacle, l'aveu, pure affiche, et l'hypostase se transforme en hyperbole : « La plus sérieuse des sciences, l'être même du langage, tout un lot de noms austères... ». L'emphase vient démentir les valeurs que le discours feint de prendre en charge.

La perversion, qui porte ici, plus encore que sur la linguistique, sur les procédures de la déclaration « sincère », ne consiste pas simplement à transgresser la règle, mais à la magnifier pour pouvoir la dévoyer. La loi que l'écriture énonce et détourne, et dont elle montre le dévoiement déjà à l'œuvre dans les systèmes qui l'organisent et les discours qui la profèrent, c'est l'« innocence » du langage, la contrainte de la domination, le dogme de la positivité, la précellence des pratiques normatives. Elle dirige ainsi sa critique sur les discours de l'idéologie, de la science, de la libido, et plus généralement sur toute croyance à la vérité et à la possibilité de sa transmission :

« L'écriture n'a-t-elle pas été pendant des siècles la reconnaissance d'une dette, la garantie d'un échange, le seing d'une représentation ? Mais, aujourd'hui, l'écriture s'en va doucement vers l'abandon des dettes bourgeoises, vers la perversion, l'extrémité du sens, le texte... » (R. B., p. 22).

Il est remarquable que, mise à part la science, ce champ recouvre les domaines où excelle Don Juan, et que leur conjoncture se retrouve souvent chez Barthes : ainsi, par exemple, à propos des « trois entrées » égales du « champ symbolique », dans *S/Z* : le sens, le sexe, la propriété économique (cf. *S/Z*, pp. 220-2). Ou dans la réunion des trois textes de *Sade Fourier Loyola* : la sexualité, l'utopie politique, la religion ; de ces trois textes, Barthes évacue le thème, et les parle comme s'ils n'étaient que du langage. Même rapprochement encore dans cette notation du *Plaisir du texte* :

« La modernité fait un effort incessant pour déborder l'échange : elle veut résister au marchandage des œuvres (en s'excluant de la communication de masse), au signe (par l'exemption du sens, par la folie), à la bonne sexualité (par la perversion) » (*PlT*, p. 40).

14. L'origine et le redoublement

« Eh bien, monsieur Cyrus, par où allons-nous commencer ? demanda le lendemain matin Pencroff à l'ingénieur. — Par le commencement, répondit Cyrus Smith¹⁹. »

« L'étudiant » qui veut « entreprendre l'analyse structurale d'une œuvre littéraire », pivot de la démonstration engagée dans « Par où commencer ? » et homologue critique du Pencroff de Jules Verne, doit apprendre à « repérer, tirer le premier fil », à « détacher les premiers codes²⁰ ». Tel un maître rompu aux inforts de l'aporie, quelqu'un s'offre à guider sa main : « On veut aborder ici ce problème de travail, en proposant la *première* analyse d'un roman de Jules Verne, *L'île mystérieuse* » (p. 146).

« Par où commencer ? », première analyse structurale de ce roman, mais surtout début d'analyse, premiers pas sur le chemin de l'analyse, se donne comme une réflexion sur la question du commencement. Les réponses esquissées rangent d'emblée le commentaire barthésien du côté du discours redoublant, non pas parce qu'il se conçoit comme un métalangage, mais parce qu'il montre dans toute production signifiante un redoublement sans origine, dans tout texte un réseau de citations infini.

19. Jules Verne, *L'île mystérieuse*, Le livre de poche, Hachette, 1966, p. 160.

20. Cf. « Par où commencer ? », in *NEC*, pp. 145-55. Le chapitre est consacré à l'analyse de ce bref article. J'indiquerai par un chiffre, placé entre parenthèses dans le cours du texte, la référence des citations qui en sont tirées (ici, pp. 145 et 146).

1. *L'emprunt et la conquête : citer et classer.*

Ainsi en est-il du geste fondamental du discours critique selon Barthes : *nommer*, qui réunit l'acte de donner un nom et celui d'assigner un emploi. La nomination confère certes à un trait (un thème, une séquence) une dignité structurale, mais elle participe aussi de l'intertexte, de la perméabilité statutaire d'un sujet traversé par le langage²¹. Nommer, c'est toujours, de quelque façon, *citer*, dans le double sens que l'amphibologie barthésienne attribue également à ce terme (rapporter des paroles et faire comparaître).

Voyons, dans « Par où commencer ? », les aspects essentiels de l'activité citationnelle.

Lorsqu'elle s'entoure de guillemets, la citation sert à happer des stéréotypes et à les exposer en pleine lumière, à les désigner comme des *noms* possibles mais pas assumés, puisque dans le même mouvement on les utilise et on les éloigne, un peu comme fait l'acteur brechtien qui raconte son personnage sans s'identifier à lui. L'apparition de ces termes constitue somme toute l'essai d'actes critiques répertoriés, aptes à assurer une mainmise initiale sur le texte :

« On ne peut *commencer* l'analyse d'un texte (puisque c'est le problème qui a été posé) sans en prendre une première vue sémantique (de contenu), soit thématique, soit symbolique, soit idéologique » (p. 155).

Le travail des colons de *L'île mystérieuse* est ainsi décrit selon une référence thématique : ils doivent « découvrir », « percer », « trouver » ; leurs gestes rejoignent une symbolique, celle du « forage », de l'« explosion » ; ce travail a son maître, « l'ingénieur », et ses prescriptions (« faire sauter », « voir dedans », « éventrer »), dont le rendement idéologique, dans le siècle industriel, est souligné... On voit comment plusieurs lectures se croisent dans ces mots, qui agissent comme autant de signifiants rapportés²².

21. Comme le montre l'article sur « Proust et les noms » (in *NEC*, pp. 121-34), la nomination s'abîme dans une remémoration ; mais, en tant qu'activité « poétique » relevant de l'imagination structurale, elle constitue une forme de conquête : « Nommer, c'est assujettir, et plus la nomination est générique, plus l'assujettissement est fort. » (*S/Z*, p. 136.)

22. Dans tout ce paragraphe, les guillemets sont naturellement de Barthes.

La signalétique des emprunts est souvent plus retorse. Les codes relevés par Barthes dans le texte vernien, par exemple, rappellent les codes sur lesquels s'articule *S/Z*, sans que ceux-ci soient méthodiquement désignés : code des actions, codes symbolique, herméneutique, culturel, sémantisme. Ils sont présents, mais à mots couverts, et viennent essaimer clandestinement dans le champ immense, réserve du sens, mémoire, associations, de ce que Barthes appelle la citation subreptice. A ce titre, la référence ne recouvre pas simplement l'espace d'un *nom*, elle peut s'étaler le long de tout un énoncé. La situation de commencement est elle-même déjà prise dans une perspective citationnelle : son patronyme, Saussure, n'est pas invoqué pour servir d'exemple, en toute innocence, à un « malaise opératoire ²³ ». Il fait allusion à un autre traité des origines, où Barthes l'avait nommé :

« Devant l'infini des récits, la multiplicité des points de vue auxquels on peut en parler [...], l'analyste se trouve à peu près dans la même situation que *Saussure*, placé devant l'*hétéroclite du langage* et cherchant à dégager de l'anarchie apparente des messages un principe de classement et un foyer de description. » (« Introd. », pp. 1-2 ; je souligne.)

De même, la capacité « démultiplicatrice » de l'outil dont l'ingénieur vernien fait usage, se rapporte au geste initial de l'« Introduction », qui posait la nécessité d'une « hypothèse de travail », et concluait à l'utilité, pour l'analyse du récit, des « outils » mis au point par la linguistique.

La citation, liée au jeu du signifiant, est signalée souvent par des italiques, des répétitions, des insistances. Le commentateur rapproche les *données* romanesques du *don* de la nature, superpose le *modèle* linguistique à l'*outil* de l'ingénieur, etc. L'exemple le plus intéressant de ce jeu fait intervenir une très ancienne métaphore, celle du texte comme tissu, qui parcourt l'article d'un bout à l'autre. Saussure commence par « choisir

23. Cf. pp. 145-6 : « D'abord *suffoqué par l'hétéroclite du langage humain*, *Saussure*, pour mettre fin à cette oppression qui est en somme celle du commencement impossible... » (je souligne).

un fil » et le « dévide » ; le texte à son tour « déroule » des codes, le discours « se dévide », l'étudiant doit « tirer le premier fil », les thèmes apparaissent selon certains « filons », telle séquence est faite de « deux fils », le discours entier se soumet au « filé de la démonstration », le réel est pris dans le « filet du langage », l'article n'est qu'un premier « débrouillage »... La référence, comme lettre et comme sens, est active de tous les côtés : au long de ses déplacements, plus de barrière, plus d'objet ni de sujet, plus de hiérarchie. Toutes les instances évoquées sont touchées une à une, sans qu'on puisse savoir qui prend en charge l'itinérance de la lettre, qui parle la métaphore. Cette auto-citation brouillée, multiple et partielle, répercute tout un spectacle de l'écriture, et dessine dans le commentaire un espace « simultanée, volumineux, stéréographique » (p. 155), analogue à celui du roman.

Le commentaire barthésien *emprunte* sans cesse, soit à d'autres discours, narratifs, critiques ou scientifiques, soit à son propre texte antérieur, soit au texte même où il a lieu, combinant toutes les formes de la référence dans une sorte d'appel et d'insertion généralisés : finalement, tout le langage est traité comme un univers citationnel.

Là n'est pas la moindre fonction de ce que Barthes appelle le « texte tuteur ». Il arrive certes que celui-ci soit transcrit tel quel et placé entre guillemets, mais, pour l'essentiel, il est présent comme objet de redoublement. Ainsi l'activité de nomination, présentée comme le geste initial du critique, est celle-là même que doivent accomplir en premier lieu les colons de *L'île mystérieuse*. A peine ont-ils pris une vue globale de leur île, explique Barthes, que les naufragés « s'empressent de la cartographier, c'est-à-dire d'en dessiner et d'en nommer les accidents » (p. 154)²⁴. Sans cet « acte de langage », « premier acte d'intellection et d'appropriation » (p. 154), les transformations futures de l'île ne pourraient avoir lieu. De lui dépend la conquête progressive de la nature, suivie par Barthes sous le nom générique de « défrichement-déchiffre-

24. Cet épisode constitue un excellent exemple du redoublement critique, puisque les noms que les naufragés donnent aux lieux de leur île sont déjà, eux aussi, des « citations » : « Baie de l'Union », « Baie Washington », « Forêt du Far West », etc. (cf. chap. XI, « Baptême des baies, golfes... »).

ment », tout comme la mainmise du commentaire sur le texte passe nécessairement par le fait de nommer.

Car, donner des noms, ce n'est pas seulement faire subir au déjà-écrit un décollement léger, c'est aussi engranger les termes, les séquences, les actions, dans l'espace d'un classement nouveau. Les colons, posant des repères sur une carte pour délimiter leur domaine, calquent une prise de possession langagière sur une fantasmatique de l'espace maîtrisé, cerné, jalonné de pleins, de courbes, de creux ou d'échappées qui sont autant de *lieux-dits*. Sur les pas du commentateur, l'étudiant barthésien devra lui aussi commencer par domestiquer le champ textuel en lui dictant ses repères :

« Le texte déroule des codes multiples et simultanés, dont on ne voit pas d'abord la systématique, ou mieux encore : qu'on ne peut tout de suite *nommer* » (p. 146).

Nomination et classement, pour les colons comme pour l'analyste, perpétuent à l'infini une souple maîtrise du monde et du texte. Pour se convaincre que celle-ci représente une constante de l'imaginaire barthésien, il suffit de rappeler la passion du commentateur pour les fiches, les tables, les répertoires. Partout se répète la conviction que « recenser n'est pas seulement constater, comme il paraît à première vue, mais aussi s'approprier » (« Les planches de l'Encyclopédie », in *NEC*, pp. 92-3), partout s'exalte le travail de celui qui classe, combine, articule, de l'homme structural au logothète.

C'est à un niveau symbolique, autant que par souci de système ou tactique de redoublement, que la nomination, l'inventaire et le classement marquent le désir d'un espace reconnu, d'une conquête du monde, d'un être-là contrôlable des choses et des mots. Ces procédés ne constituent pas des marottes techniciennes, mais les lieux d'une activité spirituelle où sont recueillis le langage et les choses, où s'élabore une sensibilité pour laquelle rien n'est familier, rien n'existe qui n'ait reçu son nom, qui n'ait été séparé du reste et ne se soit vu attribuer sa place. Très ancien mythe, celui de la *Genèse*, que Barthes réinvestit pour mieux le détourner.

Car cette passion du classement ne s'avoue pas comme passion de l'espace. Elle se veut un mode du *faire* et s'apparente elle-même à la problématique de la *technique*. Souvent

évoquée, comme imagination et ingéniosité, la technique est un terme ambivalent²⁵ : elle peut servir au mensonge (du mythe, de l'idéologie, du discours : le récit met en œuvre, dans *S/Z*, une « technique du leurre »), mais aussi elle définit l'activité structuraliste (découpage et agencement), la critique (« ajustement »), et finalement toute la littérature, qui s'y révèle dans « son être même »²⁶.

Dans « Par où commencer ? », de même que les prouesses techniques de l'ingénieur permettent la conquête de l'île et les transformations de la nature, l'analyste déploie sa maîtrise en imposant au texte des classifications adéquates. Et cependant celles-ci sont destinées à s'évanouir promptement :

« Le mouvement de l'analyse, dans son filé infini, est précisément de faire éclater le texte, la première nuée des sens, la première image des contenus » (p. 155).

Le commentateur paraphrase l'organisation de son texte, mais sans l'authentifier. Il participe à une symbolique et en même temps la rejette. Son écriture ne se veut que le redoublement furtif d'un langage (ou de plusieurs). Le champ du texte et celui du classement sont parcourus, jamais assumés, jamais fixés de quelque manière : ils sont conquis, mais seulement par le passage qu'ils permettent. Telle est la structure donjuanesque de l'espace, dans laquelle seul compte le renouvellement. Ainsi le classement est-il toujours quelque part manqué, refusé, soumis à des stratégies velléitaires et paradoxales :

« N'importe quel classement que vous lisez provoque en vous l'envie de vous mettre dans le tableau : où est votre place ? Vous croyez d'abord la trouver ; mais peu à peu [...] vous n'êtes plus classable, non par excès de personnalité, mais au contraire parce que vous parcourez toutes les franges du spectre » (R. B., pp. 146-7).

25. Le français nous avertit de l'ambiguïté de la technique, à la fois révérée et suspectée, comme l'*engin* médiéval : nombreux sont les mots qui désignent un instrument — ou une opération — et une ruse : la *machine* et *machiner*, *tramer* (former un tissu et fomenter une intrigue), *ourdir* (réunir les fils de chaîne et comploter), *combiner*, *fabriquer*, etc.

26. Cf. « La littérature, aujourd'hui », « L'activité structuraliste », « Qu'est-ce que la critique ? », in E. C.

L'espace barthésien se définit, en dernière analyse, par la fuite, l'instabilité de ses mesures, de même que le classement témoigne de l'évanescence perpétuelle du réel et de sa propre illimitation potentielle. Plus que de classifications, il s'agit toujours d'un besoin, ou d'un désir de classement, d'un classement en dérive, qui doit assurer en même temps la satisfaction et la poursuite. Plus que d'un espace marqué et d'un monde structuré, il s'agit, en quadrillant le texte, de lui ouvrir de nouvelles portes, par où il se dérobera.

2. *La transformation*

L'exaltation de la technique, dans « Par où commencer ? », prend appui sur le thème de la transformation, articulé en trois instances : le travail, les opérateurs, l'outil. Ces instances n'ont pour Barthes aucune dimension référentielle, ce sont des codes mis en œuvre par le récit. Les naufragés modifient leur île et la colonisent pour satisfaire aux besoins du discours narratif, qui règle le code transformationnel et en fait « un thème à la fois technique (la transmutation de la matière), magique (la métamorphose) et linguistique (la génération des signes) ». Ce code, Barthes le nomme un « pouvoir verbal » et le confie à Cyrus Smith, l'ingénieur. Il consiste, explique-t-il, à « combiner des éléments (mots, matériaux) pour produire des systèmes nouveaux (phrases, objets) ». Il implique une « mise en jeu perpétuelle de classifications nouvelles » et est assuré d'un fort « rendement poétique (et poïétique) » (p. 153).

La transformation est présente à un autre niveau de « Par où commencer ? », où elle se monnaie semblablement en trois instances s'ajoutant terme à terme à celles qui gouvernent, selon Barthes, le code romanesque, et où elle est donnée comme le modèle du travail critique :

« Un linguistique écrit : "Dans chaque processus d'élaboration de l'information on peut dégager un certain ensemble A de signaux initiaux et un certain ensemble B de signaux finaux observés. La tâche d'une description scientifique, c'est d'expliquer comment s'effectue le passage de A à B et quelles sont les liaisons entre ces deux ensembles

(si les chaînons intermédiaires sont trop complexes et échappent à l'observation, en cybernétique, on parle de *boîte noire*)" » (p. 146)²⁷.

Cette formule constitue ici l'outil dont le commentateur a besoin pour mettre en branle sa propre transformation, celle du roman en langage critique.

Le procédé de superposition est appliqué à toute la problématique de la transformation : le commentaire organise une mise en scène des instances métalinguistiques, de sorte que celles-ci viennent mimer l'univers romanesque. Ainsi l'étudiant (« ce héros — ou ce sage », p. 145) répond aux naufragés, l'oppression du commencement rejoint le dénuement des personnages verniens, l'usage d'un modèle linguistique double le choix d'un roman « des premières productions de l'outil » (p. 149), un même paradigme fonde le récit et la critique (aporie/efflorescence)... On comprend pourquoi le « code transformationnel » est nommé « pouvoir verbal », pourquoi est souligné son « rendement poétique », pourquoi les « mots » sont unis aux « matériaux » et les « phrases » aux « objets » : il s'agit que le travail critique, le discours du commentaire, recouvre le discours narratif. Finalement, les deux situations fictives et les deux discours se rejoignent : commentaire et roman mettent en œuvre une seule et même activité de transformation.

Le redoublement des opérateurs présente une particularité remarquable : le commentateur lui-même se met en jeu comme un personnage insaisissable, divisant l'énonciation en plusieurs instances et déplaçant le sujet. Le texte commence par *je* :

« Je suppose qu'un étudiant veuille entreprendre l'analyse structurale d'une œuvre littéraire. Je suppose cet étudiant assez informé... »

Ce *je* qui s'efface par la suite n'est affecté qu'à la mise en place de la fiction critique qui permet au destinataire, au destinataire et à leur quête d'être emportés vers le romanes-

27. La référence est indiquée en note par Barthes : « I. I. Revzin. "Les principes de la théorie des modèles en linguistique", *Langages*, N° 15, septembre 1969, p. 28. »

que, dans la mouvance des acteurs verniens. Un nouveau sujet prend sa relève, *on*, maintenu presque jusqu'à la fin de l'article, et qui englobe le destinataire et ses destinataires dans un commun effacement, dans la généralité, l'impersonnel, comme une nébuleuse qui comprend le *je*, l'étudiant, les lecteurs, le discours... Si l'on ajoute à ces deux acteurs syntaxiques les nombreuses phrases à sujet nominal ou impersonnel (« il s'agit de... »), on voit se dégager l'instance du discours critique lui-même, qui conduit anonymement, sous divers visages, le « voyage analytique » (p. 145), dont il permet de maîtriser les écueils. Cet habitant du texte discret et omniprésent, masqué par sa transparence même, opère à son tour une importante transformation : l'étudiant du début, placé en position de *complément* (propositionnel ou substantif), devient à la fin de l'article *sujet*, en accord avec une mue statutaire : « L'*analyste* trouvera son compte à ce mouvement... »²⁸

Certes, le discours critique ainsi mis au jour reproduit en plusieurs points le discours vernien lui-même, notamment en faisant passer dans sa texture le langage scientifique, en donnant à son inventivité l'alibi de la science. Mais peut-être aussi répond-il, du moins partiellement, à un protagoniste du récit qui entretient avec l'ingénieur et les naufragés des rapports ambigus et reste innommé jusqu'à sa quasi-disparition : le mystérieux Nemo. Ce rapprochement acquiert une plus grande cohérence par le fait que les deux « figures » rencontrent, quelque part dans l'intertexte, le voyageur infatigable, maître de l'ingéniosité et de la *technè* et narrateur hors pair, qui sut répondre au Cyclope l'interrogeant sur son nom : je m'appelle Personne²⁹.

À côté du travail et des personnages, le troisième élément redoublé est l'*outil*. Dans le « thème technique de l'outil » (p. 152), Barthes s'intéresse à la capacité « démultipli-

28. P. 155 ; je souligne. Les termes d'« analyste », de « voyage analytique » invitent probablement à voir dans la transformation des opérateurs un procès transférentiel, répercuté, à partir du roman vernien, à la situation fictive du commentaire, puis à la situation réelle de sa lecture.

29. Cf. *L'Odyssée*, 9, 336 sqq. En grec, Ulysse dit *Outis*, c'est-à-dire *Non-quelqu'un*. Barthes n'a pas manqué de questionner le nom de Nemo : « Singulier père cependant, singulier dieu que celui-là, qui s'appelle Personne » (p. 155).

catrice » : « L'outil produit l'outil, selon un pouvoir qui est celui du nombre » (pp. 152-3). Il est une *raison* habile et multiple qui diversifie l'intervention de l'homme sur le monde, permet de transformer celui-ci et de renouveler perpétuellement ses dons. De même, appliquée au roman, la formule linguistique féconde la lecture : elle vient « inspirer une première démarche » (p. 146), elle est un mode de questionnement et un modèle de déchiffrement — en quoi elle ouvre le procès de l'analyse et concrétise son caractère instrumental.

Mais, surtout, l'outil démultiplicateur, la *raison* qui travaille le passage d'un état du discours à un autre est ici, pour Barthes, *le sens lui-même*, dont la formule propose un modèle d'appréhension. Le commentaire fait ainsi évoluer le discours romanesque entre deux termes qui le constituent en paradigme : « Le système informatif s'établit en somme comme un paradigme répété (dénueement/colonisation) » (p. 148). Ce paradigme « ouvre » le texte, dit Barthes, à la façon d'une « première clef » (p. 148), mais aussi constitue l'analyse en conquête du sens (de l'outil démultiplicateur), puisqu'elle se construit le long du même chemin : du dénueement originel (commencement impossible) à la maîtrise progressive des codes. Au demeurant, on ne fait que redoubler l'exemple inaugural de Saussure, dont la « pertinence » décisive, à savoir l'instrument d'appropriation, était déjà, pareillement, le sens (p. 146).

Cependant, la formule du sens, qui permet d'explicitier des oppositions et d'observer des transformations, est ici plus un appât qu'un guide. Si elle représente pour le linguiste la possibilité d'appliquer un même modèle à des objets divers, et si Barthes dans un premier temps semble respecter cette vertu démultiplicatrice, il s'y procure en fait, à un autre niveau, l'occasion de faire éclater son objet et d'en éparpiller la belle contenance, en vue de ce qu'il nomme le *pluriel*. Le sens promet au commentaire une domination fuyante et indéfiniment reconduite, puisque par lui on va pouvoir « dissiper, reculer, *démultiplier*, faire partir les premiers contenus » (p. 155 ; je souligne). On convoque le sens et son appareil pour le révoquer, on en mime le mouvement fondamental (la constitution d'un paradigme) pour mieux le disjoindre.

Pour que ce détournement soit sans faille, il faut qu'il emporte non seulement l'univocité du sens dans le texte

« tuteur », mais aussi la prétention normative du modèle. Relisons la formule du linguiste, dont on nous a dit, et dont, pour les besoins de la démonstration, j'ai laissé croire qu'elle avait « inspiré une première démarche » (p. 146). Tout ce que développent commentaire et roman s'y trouve inscrit, non à titre de loi scientifique, mais comme virtualité métaphorique : la transformation (le *passage*), la textualité (les *châînon*s), l'énonciation impersonnelle (*on parle*), la nomination (« *boîte noire* »), le classement (*on peut dégager un certain ensemble*)... Dès le début, dès le moment où elle est appelée à prendre sa place dans le jeu de la lecture critique, la formulation linguistique est pervertie, la tâche de l'ingénieur du langage est dévoyée par son discours : comment celui-ci pourrait-il rendre compte scientifiquement des codes narratifs, alors qu'il est déjà de part en part traversé par ces codes mêmes ?

Il est évident que cette réversion d'une lecture métaphorique sur la formule linguistique est soigneusement organisée (et en même temps dissimulée) par le commentateur. On en voudra pour preuve la manipulation très concrète que Barthes fait subir à la « formule » de Revzin : tout ce qui figure dans la parenthèse constitue le bref résumé de la fin d'un assez long paragraphe et d'une note. Et pourtant, ce résumé est donné entre guillemets, comme s'il s'agissait d'une citation authentique.

Aucun langage n'est innocent, aucun sens n'est *propre*, tout modèle est quelque part copie. Cet initial détournement, qui touche à la possibilité même d'un métalangage, donne à l'article de Barthes sa dimension maximale et rappelle ce qu'on pourrait appeler sa situation historique : il était destiné à orner la tête d'affiche d'une revue commençante, *Poétique*, « revue de théorie et d'analyse littéraires³⁰. » C'est autant à l'adresse des poéticiens que des étudiants et des linguistes que « Par où commencer ? » déploie ses stratégies :

« On emprunte à la science des manières conceptuelles, une énergie de classement : on vole un langage, sans cependant vouloir l'appliquer jusqu'au bout. »

30. Sous-titre de la revue : cf. *Poétique* 1, Seuil, 1970.

A quoi cela sert-il ?

« Tout simplement à *dire quelque chose*. Il est nécessaire de poser un paradigme pour produire un sens et pouvoir ensuite le dériver » (R. B., p. 96).

3. *Le commentaire et son roman.*

Entre le modèle et l'objet, le commentaire déploie son activité propre : celle-ci est toute de mime et de détournement, « pouvoir verbal », énergie « poétique ». En elle ne se produit aucune vérité substantielle, bien au contraire : « La vérité ne guide pas ma main, mais le jeu, la vérité du jeu » (SFL, p. 169). Par la surimpression des différents éléments, toute positivité critique est éliminée. On a moins découvert des contenus (sinon stéréotypiques : le dénuement, le travail, la colonisation...) que mis en place l'intrication de deux formes, le roman et le commentaire. Dans cette organisation nouvelle, le roman apparaît transformé, mais aussi le commentaire lui-même s'est métamorphosé. Il n'est plus un métalangage, il tient sur le roman un certain discours ; pour l'essentiel, il est langage nouveau, et se parle lui-même. Il réussit à mêler une approche transitive et une parole duplice, à la fois ouverte (à des modèles, à des objets) et préoccupée exclusivement d'elle-même, construite pour ingérer tout modèle et tout objet.

Ce qui doit nous intéresser dans « Par où commencer ? », comme d'ailleurs dans bien des textes de Barthes, c'est, plus que le « contenu » lui-même du commentaire (l'explication qu'il propose du roman vernien), la prise de possession du texte par le commentaire, le geste par lequel le second se glisse sous le premier, s'en empare et le retourne à son profit. Ce bref article est l'histoire d'une prestidigitation heureuse : tenant dans ses mains deux feuilles de papier, le commentateur fait glisser devant nos yeux, en transparence, tantôt la première sur la seconde, tantôt la seconde sur la première. L'organisation textuelle, c'est-à-dire la « technique » elle-même de l'article, n'est que le lieu de ce tour de passe-

passé, dont le commentateur ne revendique d'ailleurs pas la responsabilité, puisqu'il n'a rien fait d'autre, à son tour, comme les colons cartographiant leur île, que d'« accomplir la définition même du langage » (p. 154) en recouvrant de mots la réalité verbale qu'il explore.

Le redoublement critique produit tout un jeu de reflets, non seulement par une mise en rapport de personnages ou d'opérations, mais aussi à l'aide d'une contrefacture mimétique. Ainsi le « code herméneutique » (l'énigme), créateur d'impatiences et de leurres, est rapidement évacué par un renvoi à *S/Z*, la référence à une dramatisation, psychanalytique ou non, est supprimée à peine inscrite, le travail même de l'analyse et de la structuration est plus indiqué que poursuivi. Que le texte de Barthes contourne autant que possible toute défection et toute angoisse, sauf la peur des commencements, accentuée pour les besoins du jeu, qu'il s'en tienne résolument à une exploration euphorique, cela répond certes à son but déclaré, qui est d'esquisser un mouvement et non de soutenir une démonstration. Mais l'aisance, l'esquive et la fluidité épousent aussi, selon une règle constamment affirmée, l'image du texte vernien que l'article veut s'approprier et à laquelle il veut faire croire. En somme, le roman vernien joue, dans l'élaboration de l'écriture critique, un rôle comparable à celui qu'accomplissent les textes assimilés par *Le roman de Renart* : ses rouages sont démontés et en même temps utilisés.

À un premier niveau, l'île « fertile, agréable dans ses aspects, variée dans ses productions ³¹ », est amenée à refléter ce qu'est pour Barthes le roman vernien, éminemment « lisible », texte de plaisir, comme une invite à faire lever des thèmes, à nommer des codes, à produire des sens. À un second niveau, une forme du « don édénique » appelle le redoublement mimétique :

31. P. 149 : la citation est tirée de *L'île mystérieuse*. Le roman « classique » est toujours lié, chez Barthes, au plaisir et à l'aise : « Si je lis du Jules Verne, je vais vite : je perds du discours, et cependant ma lecture n'est fascinée par aucune *perte* verbale. » « Je lis à longueur de soirée du Zola, du Proust, du Verne... Ceci est mon plaisir, mais non ma jouissance. » (*PLT*, pp. 22 et 65).

« Le discours, tout-puissant, s'identifie à la Nature comblante, il facilite, euphorise, réduit le temps, la fatigue, la difficulté » (p. 150).

On pourrait dire, selon la formule ricardolienne, que la fiction romanesque (fertilité de l'île, bonheur du travail) est une allégorie de la narration. Mais, du moment que discours et histoire sont pris dans le texte de Barthes, ils deviennent miroir de sa propre écriture qui, au long de ces quelques pages, court, traverse, nomme, déplace, ne s'attarde jamais. On voit comment, de thème en thème, de code en code, les nouant et les divisant, le commentaire reprend à son compte l'« idiolecte de l'ingénieur », ce « chantre du travail transformateur » (p. 150), et le brio du discours vernien : parcourant le roman dans tous les sens, piquant telle énigme, recueillant tel symbole, décomposant les conventions, les mythes, les stéréotypes, ouvrant dans le livre des veinules insoupçonnées, s'édifiant lui-même, par ces gestes légers, avec une souveraine maîtrise.

Et pourtant, cette euphorie du maître, quand bien même elle est éprouvée, est aussi repoussée jusqu'au désaveu. Dénoncée chez Verne comme idéologie coloniale, elle n'apparaît ici que pour se jouer de la difficulté affirmée des commencements. On peut lui permettre de capter le passage des codes, mais en aucun cas de les retenir et de les fixer :

« Le travail qui reste alors à faire (immense) consiste à suivre les premiers codes, à en repérer les termes, à esquisser les séquences, mais aussi à poser d'autres codes, qui viennent se profiler dans la perspective des premiers » (p. 155).

En fait, la maîtrise elle-même est utilisée comme un code (« un mirage de structures »). Elle enclenche le discours et appelle dans son prolongement de nouvelles ondes : la formule du linguiste donne barre sur l'aphasie qui sans cesse guette l'écrivain, forme essentielle du dénuement. Idée chère à Barthes, la linguistique prend la relève de la rhétorique : non comme science au sens admis, mais comme recueil de procédés, réserve de figures, qui permettent ici de commencer, c'est-à-dire de parler. Le problème du commence-

ment révèle toute son acuité, et l'étudiant convoqué apparaît dans sa vérité de fiction : originellement démuné (même sous l'ironie qui le fait paraître sur cette scène), comme les naufragés, comme Saussure, comme l'écrivain.

Le code « adamique » et son corollaire, le code « édénique », structurent, dans le double texte, leur commune situation. Les colons sont-ils métaphore du travail scripturaire chez Verne ou chez Barthes ? Ou, chez Barthes seulement, métaphore du travail critique ? Ils sont tout cela à la fois. D'une certaine façon, *L'île mystérieuse* et « Par où commencer ? », l'un et l'autre et l'un dans l'autre, indiquant les premiers gestes de la conquête, ne parlent que de leurs propres fondements, de l'appropriation et de la transformation par lesquelles les deux textes font retour sur eux-mêmes et l'un sur l'autre. On ne commence pas, dit Barthes, on redouble.

Par les voies de la citation, le roman parvient à dramatiser la situation du commentaire : c'est aussi bien le roman qui parle le commentaire, qui en théâtralise le flux apparemment uni et retenu, comme dans cette brève notation où la fiction romanesque laisse éclater la difficulté absolue des commencements : « *Le feu était éteint* » (p. 148). A la limite, si cela avait encore un sens ici, on dirait que le roman acquiert une fonction de métalangage analogue à celle qu'exerce à son égard le commentaire :

« Il n'y a pas de métalangage, a-t-on dit : ou plutôt : il n'y a que des métalangages : *langage sur langage*, comme un feuilleté sans noyau, ou mieux encore, parce qu'aucun langage n'a barre sur l'autre, comme au jeu de la main chaude » (*SFL*, p. 169).

Commencer par le double, c'est donc nier le commencement. Il n'y a pas d'origine du texte, pas d'origine de « ce qui ressemble à une analyse » (p. 145), pas de Genèse, mais un engendrement perpétué. Le geste fondateur est à la fois un coup de force et un stéréotype, le retour d'un acte infiniment ancien et infiniment à refaire. Mais cela n'empêche nullement que quelque chose advienne ; au contraire, ce qui est en cause ici, *écrire*, n'advient que dans le redoublement. Il faut maintenir le paradoxe donjuanesque : la répétition est aussi, à chaque fois, une première fois. On

sait que Barthes abandonne perpétuellement les places conquises et ne tolère que les premières fois :

« Aimant à trouver, à écrire des *débuts*, il [R. B.] tend à multiplier ce plaisir : voilà pourquoi il écrit des fragments : autant de débuts, autant de plaisir ³² » (R. B., p. 98).

32. Ce besoin de nouveau, Barthes l'appelle parfois la *drague* : « La drague relève de cette passion que Fourier appelait la Variante, l'Alternante, la Papillonne. » Ou encore, de manière plus symptomatique : « Le dragueur — don Juan, si l'on préfère — voyage d'une façon plus désintéressée que le touriste... » (R. B., p. 76 et *SFL*, p. 154.) Cf. P. Lepape, « Barthes comme Don Juan », in *Revue d'esthétique* 3-4, U. G. E., 1975, pp. 295-305.

15. Le commentaire

On voit bien, dans « Par où commencer ? », comment s'exerce la diabolie : elle reproduit un modèle scientifique en le dévoyant ; le faisant passer à travers la grille d'un texte romanesque, elle montre que ce discours, qui se prétend rigoureusement univoque, est déjà travaillé par la métaphore et la fictivité.

Ce bref article est pour nous introducteur d'une autre façon encore : il indique comment le commentaire, loin de se penser comme une *relation*, et par conséquent de respecter l'altérité de son objet, se laisse contaminer par le discours romanesque. A partir des œuvres récentes, la critique barthésienne se dote, avec un sentiment de bonheur, d'une situation fictionnelle, dans laquelle elle fait évoluer des « personnages » prélevés tantôt dans le texte tuteur, tantôt dans le métalangage qui lui sert de modèle, tantôt dans l'énonciation et la destination. Elle explicite sa situation de parole comme un appel vers le romanesque qui périmé tout contrat de vérité : elle n'est tenue ni à la communication d'un sens défini, ni à la fidélité conceptuelle, ni à l'ancrage de son lieu d'émission.

1. Le circuit de la parole vide.

Cette dernière question est fondamentale : le contrat implicite qui lie tout commentateur exige de lui une identité stable : l'énonciation de son discours doit pouvoir être rapportée à un sujet permanent, déclaré, et différent des

sujets des énoncés qu'il cite ou évoque³³. Cette position du sujet critique garantit qu'un sens est produit par un émetteur donné, auquel il pourra toujours être reconduit.

Or Barthes écrit dans *S/Z* :

« L'être de l'écriture (le sens du travail qui la constitue) est d'empêcher de jamais répondre à cette question : qui parle ? » (p. 146).

Si « Par où commencer ? » nous avait introduits aux stratégies d'un sujet pluralisé et aspiré par la fiction, *S/Z* développe et thématise cette dérobade à partir d'un texte qui raconte, il faut le rappeler, deux séductions malheureuses, à savoir deux *déceptions*, au sens le plus fort du terme (cf. p. 217 : « la dé-ception sarrasinienne, la dé-prise de tout le circuit des corps »).

Barthes groupe les personnages de la nouvelle de Balzac, non selon la différenciation sexuelle, mais selon le partage que suggère la castration symbolique : il y a le camp « actif » de ceux qui l'infligent (ce sont essentiellement les *mères* : Mme de Lanty, Bouchardon) et le camp « passif » de ceux qui la subissent (avant tout, Sarrasine et le narrateur). Quant à la Zambinella et à Mme de Rochefide, ils (elles) oscillent d'un bord à l'autre : le chanteur est

« la tache aveugle et mobile de ce système ; il va et vient entre l'actif et le passif : châtré, il châtre ; de même pour Mme de Rochefide : contaminée par la castration qui vient de lui être racontée, elle y entraîne le narrateur » (p. 43).

A ces personnages, le commentateur en ajoute deux autres, qu'il répartit également dans le « champ symbolique » de la castration. Le *lecteur* d'abord, touché par le manque et se nourrissant du vide qu'il recherche sans le savoir :

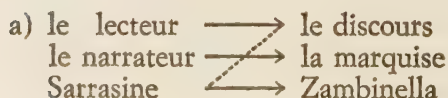
33. Cf. *a contrario* : « Un texte multivalent n'accomplit jusqu'au bout sa duplicité constitutive que [...] s'il abolit impitoyablement, frauduleusement, les guillemets qui, dit-on, doivent *en toute honnêteté* entourer une citation et distribuer juridiquement la possession des phrases, selon leurs propriétaires respectifs, comme les parcelles d'un champ » (*S/Z*, p. 52). Cf. L. Perrone-Moisés, « L'intertextualité critique », in *Poétique* 27, 1976, pp. 372-84.

« Sarrasine, le narrateur, l'auteur et le lecteur » sont traversés par « le cheminement analytique du sujet » (p. 170), ils parlent, selon la formule lacanienne que Barthes introduit en sous-main, une *parole vide*. Le lecteur « consomme » le « défaut de la communication », le « manque du message » (p. 151), tout comme Sarrasine se leurre en n'écoutant que les connotations : tous deux rejoignent ainsi leur destin, qui est précisément de poursuivre la castration qu'ils semblent fuir. Le discours ensuite, placé dans le camp actif : « Le discours, et non tel ou tel de ses personnages, est le seul héros positif de l'histoire » (p. 151). Marqué d'un *plus*, maniant souverainement le leurre et l'équivoque, le discours châtre à son tour :

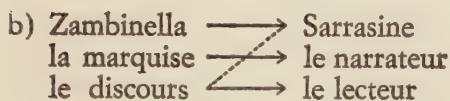
« Le proaïrétisme, lorsqu'il est réduit à ses termes essentiels, comme autant de couteaux [...], devient lui-même un instrument castrateur, appliqué par le discours à Sarrasine » (p. 111 ; je souligne).

Ces instances de la *narration* balzacienne que sont le discours et le lecteur s'actualisent dans *S/Z* en devenant personnages d'une *fiction* critique. Le commentateur décroche d'un nouveau cran la structure d'emboîtement présente dans le récit de Balzac : selon le procédé repéré dans « Par où commencer ? », il la redouble, en superposant le troisième niveau de destination (discours-lecteur) aux lignes qui, dans la diégèse balzacienne, relient Sarrasine et la Zambinella, d'une part, le narrateur et sa « belle écouteuse », d'autre part (p. 218). Il combine avec le partage « symbolique » une polarisation instaurée à partir de l'émission du fantasme de castration : Sarrasine le recherche et le représente, le narrateur le raconte, le lecteur le « parle » : « Dans le texte, seul parle le lecteur. » Là où l'on croit écouter le discours, le commentateur entend « la voix déplacée que le lecteur prête, par procuration, au discours » (p. 157).

On a donc, du point de vue de l'énonciation de la castration symbolique, la superposition suivante :



Du point de vue de la *propagation* de la castration, le schéma est inverse, selon une loi de spécularité proposée par Lacan ³⁴, que Barthes n'assume pas mais qui conduit pour un moment son commentaire :



Ce rapport inversé explique que le commentateur, qui est tour à tour ou simultanément lecteur et scripteur, émetteur et propagateur, participe de la situation symbolique sans pouvoir être rangé sur un seul des deux chemins de la contagion. Comme Sarrasine, le narrateur et le lecteur, il est attiré dans la castration :

« La castration se reverse sur le corps même de Sarrasine, et *nous autres, lecteurs seconds*, nous en recevons l'ébranlement » (p. 171 ; je souligne).

Comme eux, il parle sa fascination en lisant et en traduisant le roman. Mais, comme les instances castratrices, il « découpe » le signifiant, « brise » le texte, lui « coupe la parole » (pp. 20-21).

En tant que *lecteur*, il est du côté de l'émission du fantasme :

a) le commentateur $\longrightarrow$ le texte narratif

Mais, en tant que *scripteur*, il n'effectue pas le parcours diagonal indiqué ci-dessus : il devient au contraire propagateur de la castration symbolique, à l'usage de nouveaux

34. Voir « Fonction et champ de la parole en psychanalyse », in *Écrits*, pp. 237-322. Voir aussi le fameux « schéma $\mathcal{L}$ », p. 548 des *Écrits*, où le S et le Z barthésiens apparaissent concrètement. Mise en position de l'Autre lacanien, la castration zambinellienne représente l'inconscient du lecteur, dans le droit fil de l'enseignement de Lacan. Cependant Barthes, après s'être inspiré de l'articulation lacanienne, sous le nom de « code symbolique », la congédie : « Le symbolique est *de trop*, inutile (ce qu'on a marqué ici du nom de *symbolique* ne relève pas d'un savoir psychanalytique) » (p. 170).

« personnages » introduits dans le circuit, à savoir de ses propres auditeurs et lecteurs :

b) le commentateur ———> ses auditeurs et lecteurs

Il y a, dans *S/Z*, un indice évident de cette répercussion d'une structure de réversion qui peut fonctionner à l'infini, les personnages contaminés en b) pouvant devenir émetteurs sur le plan d'une nouvelle superposition en a) :

« Je prie les étudiants, les auditeurs, les amis qui ont participé à ce séminaire de bien vouloir accepter la dédicace du texte qui s'est écrit *selon leur écoute* » (p. 7 ; je souligne).

Qui écoute qui ? Dans ce livre inscrivant la « trace » d'un séminaire, qui parle ? Faut-il comprendre que le texte s'est écrit *en écoutant* les étudiants, les auditeurs, les amis..., qu'en somme il s'est limité à transcrire leur parole ? Ou bien ceux-ci *ont-ils écouté* le texte qui s'écrivait devant eux, et qui s'est de quelque façon modelé sur la sensibilité de cette réception ? Ou encore le texte s'est-il fait *selon l'écoute du récit balzacien* qu'avaient les assistants ? De ces derniers, puis des lecteurs, du scripteur, du roman, comment savoir qui a parlé, qui parle encore, quel est l'émetteur du fantasme de castration ?

L'impossibilité de situer l'origine de la parole, de fixer le sujet de l'énonciation, le commentaire la prolonge à son niveau, après l'avoir décelée dans le texte « tuteur », après en avoir fait le critère fondateur de toute évaluation et de toute typologie : en fait, puisqu'il s'agit d'une dédicace, cette incertitude ouvre le livre, avant toute lecture. On sait que par là le commentaire veut s'identifier à l'écriture, à sa fuite toujours ouverte :

« Plus l'origine de l'énonciation est irrepérable, plus le texte est pluriel. Dans le texte moderne, les voix sont traitées jusqu'au déni de tout repère : le discours, ou mieux encore, le langage parle, c'est tout » (p. 148).

Relançant pour l'exalter l'*appétit de déception* dont témoigne, selon lui, tout circuit de la parole, le commentaire esquive

la responsabilité du sens, ou des sens, que son passage fait surgir : ce n'est pas moi qui parle, dit-il à ses destinataires, c'est vous qui, à travers moi, parlez votre manque ; ce n'est pas mon discours qui vous séduit, c'est le discours de votre désir qui s'investit dans un reflet. Ainsi avait-il interprété la « séduction » (p. 115) exercée sur Sarrasine par la voix de la Zambinella, « produit direct de la castration, trace pleine, liée, du manque » (p. 117). Ainsi fait-il signifier le rapport spéculaire dont la métaphore graphique donne son titre au livre (*S/Z*) et la spéculation grammatologique sur l'initiale, dont une clé se trouve peut-être dans tel autre texte : « Ecrire droit avec des Z (*la lettre du diable*)³⁵... ».

2. Le statut du commentaire.

En mettant en rapport un « modèle » et un « objet », une procédure scientifique et un texte littéraire, le commentaire barthésien parvient à dévoyer et à contrefaire l'un et l'autre. On pourrait montrer cette reduplication dans de très nombreux textes : ainsi dans *SFL*, par exemple, où l'érotique sadienne est décrite comme un réseau homologue à une langue « saussurienne » : *posture, opération, figure, épisode, scène* ou *séance* répondent à l'analyse linguistique de la phrase en phonème, morphème, association (paradigme), combinaison (syntagme), phrase. Et, puisque la linguistique « s'arrête à la phrase », l'érotique, fort à propos, ne dépassera pas la « scène » : « Passée la scène, on retrouve le récit ou la dissertation » (pp. 34 sqq.).

Par rapport à son destinataire, le commentaire barthésien est volontiers fiction, persuasion sans responsabilité : mais cela en se coulant dans une forme qui implique, par convention, la transmission d'un sens tenu pour vrai, la permanence

35. « Situation », in *Tel Quel* 57, 1974, p. 18. Une présence latente de la thématique diabolique est probable dans toute la question du manque. Le bref article de J. Reboul (« Sarrasine ou la castration personnifiée ») que Barthes mentionne au début de son livre se termine sur une référence explicite à la « question sinistrement naïve » du diable, « celle-là même que pose à l'homme le phallus absent : "Che vuoi ?" Mais l'homme ne sait justement pas ce qu'il veut et la question ne peut que rester question de la question, celle du manque, de l'objet impossible, perdu, aux substituts éternellement inadéquats ».

de l'énonciation, le respect des concepts empruntés. Perturbant le trajet de la destination et détachant le fonctionnement signifiant de toute stabilité signifiée, il pervertit le contrat linguistique qui fonde, comme il le proclame lui-même, la sémioticité moderne :

« Le langage [...] est la Loi même : toute Loi se rassemble fatalement dans le langage, et partant toute transgression... » (« Situation », p. 17).

L'écriture en vient nécessairement à renverser la notion du signe dont la sémiologie était partie, telle que Saussure la définit en maints endroits :

« Le contrat est conventionnel entre [], mais c'est un contrat qui ne peut plus être brisé, à moins de supprimer la vie du signe, puisque cette vie du signe repose sur le contrat³⁶. »

Ce contrat, fondé sur la bifacialité du signe saussurien, l'écriture barthésienne le détourne sans cesse : à un signifiant, elle fait correspondre plusieurs signifiés, voire une infinité impossible à subsumer ; pour un signifié, elle pose une prolifération de signifiants ; à la limite, elle rêve l'éviction totale du signifié au profit d'un signifiant autarcique qui inclurait le sujet de sa propre énonciation (on reconnaît les thèmes du *pluriel*, du *scriptible*, de la *signifiance*).

Le détournement de la modélisation sémiotique elle-même, par quoi se reconnaît la diabolie, implique des conséquences majeures pour le commentaire. Comment les cerner ici ? Tentons d'établir le jeu des ressemblances et des contrastes avec un texte qui présente de manière exemplaire le statut contractuel du commentaire : les pages intitulées « Le sens de la critique », de Jean Starobinski³⁷. L'auteur y dessine le cadre où le discours interprétatif est tenu de s'inscrire. S'il veut se garder de deux délires inverses qui compromettraient l'équilibre de son énonciation, l'interprète doit parcourir deux « cercles herméneutiques » : celui qui, partant

36. *Cours*, éd. Engler, Wiesbaden, à partir de 1967, fasc. 4, p. 35, 3310.1.

37. In *La relation critique*, Gallimard, 1972, pp. 9-169.

de l'objet, y fait retour après avoir traversé la compréhension universalisante, et celui qui, partant du sujet, le retrouve au terme d'un voyage où l'objet est utilisé comme « emblème », comme « médiateur », dans une opération d'« auto-interprétation ». En d'autres termes, l'acte interprétatif est d'ordre « objectif » ou « subjectivo-projectif » (pp. 149 sqq.).

Cette distinction pourrait fonder une typologie de la critique. Peut-on y faire entrer le travail de Barthes ? A première vue, il semble possible de discerner les deux tendances opposées : dans les textes à caractère explicatif ou érudit, le cercle objectif prédominerait, quoique la réflexivité indique constamment la présence de l'auto-interprétation ; dans d'autres textes, le cercle subjectif paraît prévaloir, qui organise « l'absorption de l'objet interprété dans la parole interprétative » et conduit, à la limite, au « rêve d'un grand discours inclusif qui abolirait toute séparation entre sa parole et son thème, entre sujet interprétant et objet interprété » (pp. 162-3).

Cependant, l'utilisation des modèles et des sciences se fait à titre de jeu et de redoublement, et non pour faire passer l'objet à travers la grille d'une technique de déchiffrement. La perversion du métalangage et la contamination réciproque du schème explicatif et de l'objet expliqué tend à invalider toute démarche objective de l'interprète. De son côté, le parcours de la subjectivité évite de se constituer en savoir et ne se manifeste que pour mieux disperser le sujet dans son opération : au lieu de se trouver conforté par le trajet interprétatif, il disparaît, en même temps que son objet, dans le langage qui les constitue.

Sur ce dernier point, la différence peut paraître mince entre ce que Starobinski désigne comme l'asymptote du délire subjectif, le règne d'un « texte homogène [...] où le réel exploré ne se distinguerait pas de la parole qui en énonce la loi » (p. 163), et la confusion de l'objet et du sujet dans le langage telle que l'expose Barthes. Elle est en réalité fondamentale : la gnose moderne décrite par l'auteur de *La relation critique*, exégèse théologique « qui n'ose plus dire son nom » (p. 163), est séparée du commentaire barthésien par l'opposition des deux pouvoirs du langage derrière lesquels chacun se range, et qui les rend inconciliables. La première se donne comme savoir absolu, le second comme

dispersion infinie ; l'une se prétend vérité, comme le faisait l'Écriture biblique, en récupérant tout le réel dans un sens, l'autre éparpille le sens et tue la vérité. Derrière cette contradiction se profile l'antithèse qui met face à face le Verbe dispensateur du sens et, dans la vision théologique, créateur du monde, et le miroitement du simulacre. On pourrait dire que Barthes n'oppose pas tant la parole vive et l'écriture³⁸, qu'il ne pervertit l'*Écriture*, modèle du discours interprétant et interprété, en *écriture* : à savoir, selon la logique de la diabolie, qu'il en présente l'image retournée et vide, dans un discours ne s'attestant jamais comme originaire ni comme donateur d'un sens ou d'une norme.

Bien évidemment, l'interprète peut récupérer le refus du sens, le détournement des modèles, la stratification des langages, la dispersion du sujet. Il peut donner un sens au refus, structurer ses procédures, les inscrire dans la psychologie et l'histoire, montrer leur cohérence immanente. Le discours exégétique et le commentaire diabolique se parlent l'un l'autre. Comme la parole contractuelle et la séduction, ils sont à la fois inconciliables et inséparables. L'intention de vérité, la communication du sens, le respect de la structure sémiotique, supposent la possibilité de détourner le sens et d'instaurer le double et la simulation. Celle-ci, de son côté, ne saurait avoir lieu sans que soit proférée la règle qu'elle dévoie. Plus encore : le commentaire séducteur ne peut faire qu'en lui ne se dise quelque sens stable, ne serait-ce que par l'interprétation qu'il donne de lui-même en s'affirmant ; et le discours interprétatif n'ignore pas les ruses du langage, ni le plaisir qu'il trouve à les débusquer en se prêtant à leur jeu :

« Interpréter le langage ambigu des apparences, c'est remonter à une source oubliée, mais c'est aussi séduire, et jouir de la vérité exhibée³⁹. »

38. Au besoin, Barthes introduit la perversion dans la parole vive elle-même, en troublant la fonction de communication à laquelle elle est censée se vouer : il exalte alors les plaisirs de l'*oralité* : « Un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage » (*PIT*, p. 105).

39. J. Strarobinski, *op. cit.*, p. 157.

3. *L'homéostat*

La multiplication du contenu, et à terme son éviction, l'absence du sujet à lui-même et aux autres, qui est aussi absence feinte, disparition tactique, tournée contre la responsabilité contractuelle, sont là pour libérer une fantasmagorie de l'innarratable, celle que nous avons repérée dans la structuration de l'espace :

« Je jouis continûment, sans fin, sans terme, de l'écriture, comme d'une dispersion inconditionnelle, d'une *énergie de séduction* qu'aucune défense légale du sujet que je jette sur la page ne peut plus arrêter » (R. B., p. 140 ; je souligne).

Ce *sujet* est à la fois l'*objet* dont parle ici le « je », que l'écriture entraîne dans la séduction, et le *commentateur* lui-même, détourné par l'imaginaire de son unité psychologique, existentielle, historique, devenu *personnage de son texte* : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman, ou plutôt par plusieurs » (R. B., p. 123).

L'arrêt imposé au discours, la borne mise à l'expansion du langage, la prétention de vérité sont ainsi, très logiquement, les objections que Barthes adresse à toute critique, depuis *Critique et vérité*, où la critique, en tant que choix d'un sens, est appauvrissement par élimination, jusqu'à *S/Z*, où elle est vue comme l'interruption du procès de nomination :

« Seule une thématique infinie, proie d'une nomination sans fin, pourrait respecter le caractère perpétuel du langage... » (p. 100).

Il y a peu d'écrivains chez qui l'obsession de l'infini soit aussi fortement présente que chez Barthes : « Monde sans couture », « vêtement sans fin », science infinie », « langage infini », « texte sans fin », « paradigme infini de la différence »... Le thème est partout marqué, il touche à peu près tous les objets barthesiens. Ce rêve a son modèle fantasmagorique, scientifique, littéraire : l'*homéostat*, qui peut être appliqué à la plupart des systèmes que Barthes dénonce ou exalte :

« Le matériau devenant en quelque sorte sa propre fin, la littérature est au fond une activité tautologique, comme celle de ces machines cybernétiques construites *pour elles-mêmes* (l'homéostat d'Ashby) » (« Écrivains et écrivants », in *EC*, p. 148).

Et plus tard, à propos d'un autre objet :

« C'est en effet le propre névrotique de l'obsession que de mettre en place une machine qui *s'entretient* toute seule, une sorte d'homéostat de la faute, construit de telle sorte que son seul fonctionnement lui fournit son énergie de marche » (*SFL*, p. 75 ; je souligne l'amphibologie).

Dans *Le degré zéro*, l'écriture (vue à ce moment-là à peu près comme une connotation) est condamnée, par sa définition même, à la fuite en avant perpétuelle devant la « récupération » idéologique, produisant une dialectique interminable ; la Mode, comme la littérature, est un « système homéostatique » ; l'opposition de la dénotation et de la connotation est vouée au même chassé-croisé ; la circulation des langages, se répétant l'un l'autre en déplaçant leur axe, engendre l'énergie qui la provoque ; la perversion et la loi n'obéissent finalement à rien d'autre qu'à cette dynamique autonome, à la fois cosmologique et close sur elle-même.

C'est aussi le jeu de la diabolie qu'on peut interpréter chez Barthes comme appareil d'auto-production, combinatoire de fonctions où le discours séducteur, ses victimes, ses ennemis, ses alliés, échangent constamment leur place. De manière thématiquement très intéressante, les divers objets élus par Barthes échappent ainsi à la mort.

La succession des sciences dans l'histoire, « diachronie de métalangages », est vue comme une disparition qui engendre sa propre continuité :

« Chaque science, y compris bien entendu la sémiologie, contiendrait sa propre mort, sous forme du langage qui la parlera » (*ES*, p. 167).

La réflexion sur la Mode dramatise le spectacle de la mort impossible : toute Mode nouvelle tue l'ancienne, et par ce geste, la Mode se tue elle-même. Mais ce meurtre est précisé-

ment ce qui assure sa pérennité, ce par quoi elle est Mode, changement constant et injustifiable autrement que par le changement : « Hier j'étais ce que tu es, demain tu seras ce que je suis » (*SM*, p. 274).

Le système, autrement dit l'analyste, le sémiologue, participe du même report : « Le sémiologue est celui qui exprime sa mort future dans les termes mêmes où il a nommé et compris le monde » (p. 293). Son langage subira le sort de tout métalangage, à son tour parlé par un autre langage. Le sémiologue se sait mortel, d'une mort qu'il porte en lui, et dont il marque la venue à l'endroit précis où est appelé à naître le nouveau langage qu'il aura suscité. La Mode, cette « sorte de littérature », et la sémiologie, dont l'effacement fera place à l'écriture, se rejoignent : elles sont toujours passagères, et ce qui les arrête est précisément ce qui les meut.

Comme tous les objets, systèmes et figures de l'œuvre, la mort impossible et le retour perpétué ont leur ambivalence. Dans deux textes très éloignés, ils apparaissent comme valeur négative : dans les *Mythologies*, le mythe est dit « un langage qui ne veut pas mourir » (p. 219) ; dans *Le plaisir du texte*, c'est le stéréotype qui est nommé « cette impossibilité nauséuse de mourir » (p. 70). Cette mauvaise valeur touche les deux façons dont l'écriture peut être entraînée dans un mouvement homéostatique vicieux : en devenant mythe ou en prenant consistance. Ou, pour employer un terme que Barthes reprend à Marx, elle touche les deux manières dont elle peut revenir comme *farce* :

« La farce est une forme ambiguë, puisqu'elle laisse lire en elle la figure de ce qu'elle redouble dérisoirement » (*R. B.*, p. 92).

Dans cette forme du retour vil, l'écriture inscrit, semble-t-il, la possibilité de son échec, de sa récupération dans une grimace ou une mystification institutionalisées. Apercevant qu'elle n'a peut-être pas subverti la loi, mais dialogué avec elle selon une solidarité structurale, elle entrevoit le sort que le langage, dont elle n'aura été qu'un pan, lui réserve depuis toujours, la place qu'il lui a préparée :

« Affinité carnavalesque du fragment et de la dictée : *la dictée reviendra parfois ici*, comme figure obligée de l'écrit-

ture sociale, lambeau de la rédaction scolaire » (R. B., p. 49 ; je souligne).

Reprenant à son compte ce retour, ce redoublement qui fait du fragment, emblème scripturaire de la dispersion, une forme canonique de la « maîtrise morale » et de l'« aisance de rédaction » (*ibid.*), l'écriture barthésienne s'efforce de l'anticiper, et de s'installer dans le discours de la loi : dans la norme et dans le dévoiement, où que passent le sarcasme et le déchiffrement, il n'y a plus alors « rien à saisir » (*EpS*, p. 150).

EXORCISME

La séduction, la renardie, l'écriture : on ne prétendra certes pas limiter à ces trois noms les manifestations de la diabolie. Le corpus est par nature ouvert, et d'autres œuvres, ou d'autres parties d'œuvres, pourraient y trouver place.

Le *Don Juan* de Molière, *Le roman de Renart* et les textes de Barthes ont le mérite d'être exemplaires. Ils projettent l'un sur l'autre, par leur rapprochement, des éclairages insoupçonnés ; ils construisent, à eux trois, un objet critique cohérent ; ils offrent, sur la question du discours diabolique, une perspective qui survole tout le développement de la langue française et de sa littérature. Ils permettent enfin de faire jouer les virtualités d'un schéma théorique qu'on ne prendra pas pour plus qu'il ne vaut : peut-être la théorie ne représente-t-elle ici, comme auraient dit les hommes du XVIII^e siècle de tout système, qu'un *songe philosophique*. Du moins ce songe aura-t-il permis de donner forme à une interrogation très ancienne, mais dont l'actualité se révèle à nouveau pressante pour tous ceux qui prennent au sérieux la question du langage.

« L'art est inséparable de la vérité », écrit Iouri Lotman. « Cependant, il est nécessaire de souligner que la "vérité du langage" et la "vérité du message" sont des concepts essentiellement différents ¹ ». Si l'on accepte d'appeler *langage* la structure elle-même, l'ensemble des règles qui régissent les échanges verbaux dans une culture donnée, et *discours* un niveau homogène de réalisation de cette structure, on dira que, du point de vue de la loi, la diabolie est seulement un

1. *La structure du texte artistique*, Gallimard, 1973, p. 44.

type de discours, une réalisation spécieuse de la structure, puisqu'elle en reproduit le fonctionnement sans honorer le contrat qui la lie à n'énoncer jamais que des messages « vrais ». Mais, du point de vue de la diabolie, c'est le système lui-même, à savoir le langage, qui est, en tant que tel, séducteur, parce qu'il prétend imposer une légalité que le désir périmé à chaque énonciation. Le discours diabolique fait apparaître dans le langage un processus dont la visée n'est jamais sûre, quand bien même une institution voudrait la garantir : derrière la fictivité, ou même la fausseté, de chacun de ses messages, il récupère ainsi quelque chose de cette « vérité du langage » dont parle Lotman.

Ce fait explique qu'il n'y ait véritablement diabolie que pour un destinataire qui endosse la modélisation sémiotique pervertie par le discours ou par le texte : Charlotte ou Monsieur Dimanche, Ysengrin et Brun, tel étudiant, tel lecteur, celui que j'ai été, et qu'une soif de scientficité, un besoin de sens, portaient à tenir pour vérité un jeu avec les textes et leurs interprétations. Le destinataire « abusé » par un discours diabolique y reconnaît toujours la forme parfaite de son désir, avoué ou secret : il est une victime, mais active, une dupe, mais consentante, la proie de son propre fantasme, admirablement présent devant lui sous une forme dont il apprendra, toujours trop tard et toujours trop tôt, qu'elle n'est qu'un leurre. Comme le discours séducteur s'adressant à un personnage fasciné, le texte diabolique feint de répondre au désir de son lecteur et en fait le *déçoit* : il rend indécidable le sens promis par la modélisation sémiotique, et jette ainsi sur cette dernière un doute qui emporte sa légitimité.

Mais, en même temps, le texte diabolique explicite son caractère duplice à l'usage d'un destinataire libéré de la sémioticité dans laquelle lui-même est contraint de s'écrire : il met en scène les procédures séductrices, fait la théorie de ses captations, marque l'artifice et le dévoiement, exorcise la fascination qu'il exerce. Il se peut que les conceptions diaboliques de la production du sens, rejetées par les sémioticités dominantes, représentent, à l'intérieur de ces sémioticités, la conception et la pratique qui vont prévaloir dans une période postérieure, après qu'elles-mêmes auront été abandonnées comme inadéquates. Dans une structure binaire et hiérarchique, la renardie introduirait, par inversion, l'idée

d'une structure binaire et réciproque ; dans une structure binaire et réciproque, la séduction imposerait, par contre-façon, une structure ternaire séparant signifié et référent ; dans celle-ci enfin, conçue sur le modèle linguistique et généralisée, de manière probablement abusive, à tout processus signifiant, l'écriture insérerait, au moyen de la perversion, la possibilité d'une production du sens encore impensée, qui multiplierait les relations établies sur le plan du seul signifiant. Peut-être alors apparaît-il dans la logique de l'évolution de la culture française que le langage y soit devenu, sous des prétextes scientifiques, le *modèle* de toute pratique signifiante (et non seulement le relais ou l'interprétant), et que Barthes lui-même ait aidé à cette promotion en faisant dépendre la sémiologie de la linguistique, pour exercer ensuite d'autant plus sûrement la fonction diabolique en séparant signifié et signifiant.

Cette notion de la diabolie comme type de sémioticité antagoniste à l'intérieur d'une culture, destiné à la fois à suspecter la loi et à prendre sa relève, expliquerait la thématique qu'ont fixée les textes séducteurs, avec une stabilité remarquable malgré la diversité des contenus et des préoccupations. Il ne s'agit là que d'une hypothèse, mais qui jette une lumière nouvelle sur ce que Mallarmé nommait « cette vaine, perplexe, nous échappant, modernité². »

2. *Œuvres complètes*, Pléiade, Gallimard, 1945, p. 399.

Appendice

LA CRITIQUE DU ROMAN DE RENART

La critique du *Roman de Renart* n'est pas très abondante. Je m'épargnerai de résumer une nouvelle fois les débats menés à la fin du siècle passé et au début de celui-ci, qui opposèrent les romanistes français et allemands sur la question des sources, folkloriques ou livresques, et de la datation des plus anciens textes : cette histoire est faite excellemment par Bossuat, *Le roman de Renart*, Hatier, 1968, chap. 4. Il paraît en revanche utile de présenter au lecteur français trois études qui recoupent parfois les analyses menées ici et dont l'accès est particulièrement difficile. Deux sont dues en effet à des romanistes allemands et ne sont pas traduites, la troisième est un séminaire tenu par Roger Dragonetti en été 1972 à Genève.

Ulrich Leo (*Die erste Branche des Roman de Renart nach Stil, Aufbau, Quellen und Einfluss*, Greifswald, 1918) commence par rompre des lances contre la datation de Foulet, puis s'attache à l'étude de l'anthropomorphisme en comparant de brèves séquences d'action tirées du *Renart*, du *Reinhart Fuchs*, de l'*Ysengrimus*, de l'*Ecbasis*. Il montre comment l'animal anthropomorphisé, voie royale de la parodie, de l'impur, du composite, produit dans le texte un constant mélange du point de vue humain et du point de vue animal. Il rend compte de ce mélange par une analyse de micro-contextes (par exemple, les ambassades de la branche I) où il repère le foisonnement des thèmes et des topoï épiques et chevaleresques. L'étude de Leo est pleine d'intuitions sur les perspectives proprement intertextuelles (et non génétiques) de l'épopée animale, mais ces intuitions ne le conduisent pas vers des considérations portant sur la technique de l'écriture ou sur le statut de ce langage qu'il nomme « parodique » ; il se préoccupe beaucoup plus de datation, d'une manière parfois sus-

pecte et chauvine. Son interprétation de la branche I présente cependant un grand intérêt, dans la mesure où elle se montre remarquablement attentive au double texte épique et au double discours (mensonges des plaideurs).

Hans Robert Jauss a publié deux études où il est question du *Renart* : *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung* (Tübingen, 1959) et « Les enfances Renart » (in *Mélanges Delboulle*, t. 2, pp. 291-312). Dans la première, il apporte une contribution majeure à la critique du *Renart* à travers des analyses d'une finesse remarquable et d'une érudition très vaste. Il fait d'emblée deux remarques essentielles : le Renart (et les autres animaux) du *Roman* n'ont à peu près aucun rapport avec les figures allégoriques des *Bestiaires*, et le goupil « cesse ainsi d'être une *figura diaboli* » (p. 22 ; je traduis) ; et, d'autre part, le royaume de Noble est libéré du fond mythique de la foi et sans lien avec l'horizon historique du monde épique et de sa vérité : « Avec l'épopée animale apparaît pour la première fois, dans la littérature médiévale, un univers épique *exclusivement fictif* » (*ibid.*). Si je suis amené à nuancer la première de ces affirmations, la dimension du *radicalement fictif* soulignée par Jauss joue dans mon analyse un rôle de premier plan, tant au niveau des rapports avec l'histoire et avec les textes qu'à celui du maniement du langage. Jauss examine ensuite la *Tierdichtung* (en latin et en langue vulgaire) dans la perspective d'une étude de genre ; ses chapitres IV et V sont plus particulièrement dédiés au *Roman de Renart*, en tant que continuation de l'*Ysengrimus*, en tant que parodie de l'épopée et du roman arthurien (dans les termes, l'organisation des séquences, les motifs, les personnages). De nombreuses pages sont consacrées à l'analyse détaillée de scènes ou d'épisodes particuliers (le rêve de Chantecler, la jalousie d'Ysengrin, Renart et Hersent...). Pour Jauss, l'essence du *Renart* réside dans la parodie et dans l'opposition aux valeurs et aux règles du monde épique et du monde courtois ; il ne s'agit pas simplement que tel ou tel texte soit parodié, par exemple le *Tristan*, mais que la norme, la convention courtoise elle-même soit attaquée de front : « Dans l'aventure amoureuse de Renart, comme le montre avec force le cours du "Procès", il n'y a plus aucun critère qui permette de distinguer le bien du mal [la justice de l'injustice] » (p. 238). « La désintégration de l'univers épico-chevaleresque se fait jour pour la première fois dans la littérature du XII^e siècle aux alentours de 1176 [date présumée des premières branches de Renart], en tant que thématique inhérente des plus anciennes épopées animales en langue populaire » (p. 219). Jauss se préoccupe également de classer les différentes branches et de trouver entre elles des

articulations cohérentes, de même que de grandes divisions temporelles, toujours au moyen de critères internes.

Dans « Les enfances Renart », le grand romaniste allemand élargit sa réflexion sur le *Roman de Renart*, à partir d'une analyse de la branche XXIV de Martin (br. III chez Roques). La question centrale de l'article est celle de l'*origine impossible* de Renart : fixé une fois pour toutes, Renart ne change pas, dit Jauss, et le motif épique de l'enfance du héros est un reflet textuel ironique. De même, analysant la scène de Renart chez Hersent et distinguant la parodie d'un motif courtois dans le revirement d'Hersent, il montre l'impossibilité de fixer un *départ* à la situation triangulaire de la haine, de la jalousie et de l'amour. Ces réflexions lui permettent de poser une conclusion fondamentale pour le *Renart* (et probablement pour d'autres textes médiévaux), en rupture avec la tradition philologique : il est vain de chercher un « archétype », un texte primitif perdu, d'où dériveraient les branches que nous connaissons ; il faut au contraire admettre que le travail de « synthèse » et de rassemblement est ultérieur, tardif, qu'il fait partie du questionnement et du remâchage épigonal.

Il est malheureusement plus difficile de résumer le commentaire apporté par Roger Dragonetti, puisqu'il n'en existe ni enregistrement ni publication. J'essaierai ici d'en marquer les points forts, en rapport avec la branche I, et plus particulièrement avec la scène du « plaid », sur laquelle portait le séminaire mentionné. Au demeurant, ces conclusions peuvent être élargies à de nombreuses branches. Pour Dragonetti, *Le roman de Renart* est « un discours critique et parodique de part en part » : parodie de l'épopée et du roman arthurien, critique des institutions et de la rhétorique qui s'y rattache. Les grands thèmes du *Roman* sont essentiellement la ruse, la faim, le désir, la violence, le travestissement, la flatterie, la tentation... Dans une analyse du prologue, Dragonetti s'interroge sur l'attribution (*Perrot* ne serait-il pas le nom parodique d'un narrateur se désignant lui-même ?), sur l'*engin* et l'*art*, qui qualifient aussi bien la pratique littéraire que la renardie, sur la *captatio benevolentiae*. Dans sa lecture du « Jugement », il souligne la fictivité et l'impossibilité du discours de la justice, altéré par le désir, la démythification du langage courtois, la critique des formules procédurières, le rapprochement entre le débat judiciaire et le débat littéraire par la mise à l'épreuve des rhétoriques, la maîtrise de la parole manifestée par Renart, dont le discours tout entier est simulacre. Ces remarques l'amènent à proposer la thèse essentielle de son interprétation : il y a entre Renart et la rhétorique un rapport fondamental, et la

renardie n'est rien d'autre qu'une figure de la littérature. J'ai eu l'occasion de revenir sur quelques-uns de ces points de vue, de les prolonger ou, l'une ou l'autre fois, de les nuancer selon l'axe de ma propre réflexion.

Ce livre était achevé lorsque est parue une étude de Dragonetti intitulée « Renart est mort, Renart est vif, Renart règne » (in *Critique* 375-6, sept. 1978). Je n'ai pas pu en tenir compte ici. Il s'agit d'une réflexion, inspirée de la problématique mallarméenne du langage, sur la question de la mort et de l'« initiative » du signifiant poétique.

Index

- Saint Augustin, 11, 108 n.
M. Bakhtine, 58 n.
H. de Balzac, 199, 200, 202.
R. Barthes, 14-15, 17-19, 153-210, 213, 215.
CV, 14 n., 207.
DZ, 154, 156, 165, 208.
« Écrivains », 155-6.
EC, 156, 157, 161, 165, 187 n., 208.
ES, 169, 175, 177, 208.
EpS, 157, 162-3, 166, 168-9, 171, 210.
Fragments, 14, 165.
« Introd. », 184.
Mi, 157, 165.
My, 154-6, 159, 160, 161, 165, 169, 175, 209.
NEC, 161-2 ; voir suiv.
« Par où commencer ? » (NEC), 182-197, 198, 199, 200.
PIT, 176, 177, 181, 206 n., 209.
R. B., 155 n., 156, 159, 160, 163-4, 165-72, 176, 177, 179, 180, 192-3, 197, 207, 209, 210.
SFL, 157, 169, 181, 193, 196, 203, 208.
« Situation », 203, 204.
« Sorties », 159.
SR, 174, 175.
SM, 156, 157, 158, 159, 162, 175, 179, 208-9.
S/Z, 157, 158, 159, 164, 169, 170, 174, 175, 178, 179, 181, 183 n. 184, 187, 199-203, 207.
R. Bellour, 15 n., 173-5.
P. Bénichou, 36 n., 68.
E. Benveniste, 10.
Bérout, voir *Tristan*.
M. Blanchot, 154 n.
R. Bossuat, 217.
B. Brecht, 41 n.
M. Butor, 177 n.
L. J. Calvet, 165 n.
Chanson de Roland, 89 n., 110, 139.
J. Chydenius, 82 n.
P. Corneille, 51.
T. Corneille, 71 n.
M. Corti, 11 n.
Couronnement de Louis, 133.
L. Dällenbach, 122 n.
J. Derrida, 154 n.
Disciplina clericalis, 129.
Dorimon, 37 n.
R. Dragonetti, 99, 125 n., 217, 219-20.
Ecbasis captivi, 129, 217.
J. Emelina, 58 n.
L. Foulet, 110 n., 129, 217.
François de Sales, 35 n.
S. Freud, 62-3, 70.
M.N. Gary-Prieur, 158 n.
Genèse, 11, 50, 186.
A. Gide, 164 n.
J. Guicharnaud, 57 n.
S. Heath, 154 n.
L. Hjelmslev, 158 n.
H.R. Jauss, 120, 128, 129, 134 n., 218-9.
Jeu d'Adam, 113-4.
L. Jouvett, 35 n.
S. Kierkegaard, 60, 68.
J. Lacan, 173, 174, 201.
H. Lausberg, 106 n.
Ninon de Lenclos, 21.
U. Leo, 217-8.
P. Lepape, 197 n.
I. Lotman, 11, 19 n., 213, 214.
Saint Luc, 81 n.
G. Macchia, 72.
S. Mallarmé, 169 n., 215, 220.
G. Manganelli, 7.

LA DIABOLIE

- Marie de France, 128, 133, 143 n.
 K. Marx, 209.
 C. Mauron, 70 n.
 Molière, 23, 28, 37 n., 41 n., 46, 60, 71-5.
 Amour médecin, 66-7.
 Bourgeois gentilhomme, 25.
 Don Garcie, 24-5.
 Don Juan, 12-13, 16, 17-19, 28-75, 79, 148, 160, 196, 213.
 Ecole des Maris, 66-7.
 Etourdi, 25.
 Malade imaginaire, 25, 66.
 Mariage forcé, 66-7.
 Médecin malgré lui, 66-9.
 Médecin volant, 66-7.
 Misanthrope, 26-7.
 Sganarelle, 66-7.
 Tartuffe, 16, 25, 27, 42, 67.
 Mozart-Da Ponte, 60.
 F. Nietzsche, 77, 151.
Odyssée, 121, 190.
 G. Paris, 89 n.
 B. Pascal, 11, 23, 39.
 L. Perrone-Moisés, 199 n.
 Philippe de Thaon, 135.
Physiologus latinus, 135.
 Pierre de Saint-Cloud (Perrot), 108, 110 n., 137.
 Platon, 9, 10, 16.
 L. J. Prieto, 158 n.
 J. Reboul, 203 n.
 I. I. Revzin, 188-9, 192.
 H. Rey-Flaud et A. Eskénazi, 93.
 J. Ricardou, 195.
 Sieur de Rochemont, 73-5.
Roman d'Alexandre, 128.
Roman d'Enéas, 128.
Roman de Renart, 12, 17-19, 77-149, 160, 194, 213, 217-20.
 Br. I (*Ambassades, Procès, Teinturier*), 79-98, 99-116, 117, 134-49.
 Br. II (*Puits*), 120-133.
 Br. III (*Enfances*), 115-16, 117-18, 143-4, 219.
 Br. IIIa (*Chantecler*), 110-12.
 Br. VII (*Corbeau*), 112.
 Br. VIIa (*Viol*), 94, 96.
 Br. VIIb (« *Premier* » *procès, Escondit*), 105, 107, 112-13, 118, 135.
 Br. IX (*Pèlerinage*), 112, 148.
 Br. XII (*Pêche au seau*), 112.
 Br. XIV (*Confession*), 94-5, 148-9.
 Br. XVII (*Bacon enlevé*), 112.
 Br. XVII (*Martin*) (*Mort*), 137-8, 148.
Roman de Thèbes, 119, 128.
Roman de Troie, 121, 128.
 M. Roques, 79 n.
 J. Rousset, 28, 59-60, 72 n.
 Rutebeuf, 109-10, 134 n., 135-7.
 F. de Saussure, 11, 13, 14, 173, 177 n., 184, 191, 196, 204.
 M. de Soudéry, 36 n.
 C. Segre, 173, 177 n.
 M. Serres, 41, 44.
 Stace, 119.
 J. Starobinski, 45 n., 204-6.
 A. Strubel, 82 n.
 Tertullien, 19.
 F. Thuel, 40 n.
 Tirso de Molina, 60, 72.
 T. Todorov, 10, 174 n.
Tristan, 118-20, 143, 218.
 J. Verne, 182-197.
Vie de Saint Alexis, 97, 138.
 Villiers, 37 n.
 W. von Wartburg, 13 n.
Ysengrimus, 129, 217, 218.
 P. Zumthor, 127-8.

Table

INTRODUCTION A LA DIABOLIE	7
I. LA SEDUCTION	21
1. LA PASSION DES SIGNES	23
2. LE CIEL ET LA SCÈNE	28
1. Le langage du Ciel	28
2. L'Autre	35
3. Les deux scènes	37
3. SÉMIOLOGIE DE LA SÉDUCTION	40
1. Le système de Sganarelle	40
2. La contrefaçon	45
3. Codes non linguistiques	49
4. Le personnage, le texte et le redoublement ..	51
4. POSITIONS DU CONFLIT	55
1. Sganarelle et la parenthèse donjuanesque	56
2. Le triangle	57
3. Le fils criminel	61
5. LE TRIOMPHE DE LA COMÉDIE	65
1. Sganarelle	65
2. Molière	70
3. La recherche de l'image	73

II. LA RENARDIE	77
6. LA PROBLÉMATIQUE MÉDIÉVALE DE LA PAROLE : LES AMBASSADEURS	79
1. Le dévoiement	79
2. La captation	87
3. Le cheminement de la parole	90
4. Mobilité du symbolisant	93
7. LA DROITURE ET LA RUSE	99
1. Rhétorique et contrat	99
2. La fausse monnaie	103
3. Le discours du juge	106
4. Universalité et degrés de la ruse	110
5. L'animal qui parle	114
8. UN TEXTE SÉDUCTEUR	117
1. La reprise critique	117
2. Duplicité du récit	120
3. Translatio	125
9. L'INVERSION	130
1. Enfer et paradis : le haut et le bas	130
2. Un lieu commun diabolique : la mort maîtrisée	134
3. La naissance et le travestissement	137
10. RACONTER ET SE RACONTER	141
1. Le déguisement et la fiction	141
2. La puissance	144
3. La confession	148
III. L'ECRITURE	151
Abréviations	152
11. PROCÉDURES ET TECHNIQUES SÉDUCTRICES DANS L'ÉCRITURE	153
1. Les figures de la diabolie	153

TABLE

2. Dénotation/Connotation	158
3. La déception	160
4. Le Neutre	163
12. LE TEXTE DU CONTRAT	165
1. Les trois étapes	166
2. L'image et la neutralisation	169
13. SCIENCE ET LANGAGE	173
1. Les sciences du langage	173
2. Le langage de la science	177
3. La loi	179
14. L'ORIGINE ET LE REDOUBLEMENT	182
1. L'emprunt et la conquête : citer et classer	183
2. La transformation	188
3. Le commentaire et son roman	193
15. LE COMMENTAIRE	198
1. Le circuit de la parole vide	198
2. Le statut du commentaire	203
3. L'homéostat	207
EXORCISME	211
Appendice : La critique du <i>Roman de Renart</i>	217
Index	221

CET OUVRAGE A ÉTÉ ACHÉVÉ D'IMPRIMER
LE QUINZE JANVIER MIL NEUF CENT
SOIXANTE-DIX-NEUF SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE CORBIÈRE ET JUGAIN A ALEN-
ÇON ET INSCRIT DANS LES REGISTRES DE
L'ÉDITEUR SOUS LE NUMÉRO 1417

